CAMERA

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE UND FILM | INTERNATIONAL MAGAZINE FOR PHOTOGRAPHY AND MOTION PICTURE
REVUE MENSUELLE INTERNATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM

XXX. JAHRGANG **NR. 1** JANUAR 1951

Leica

voll - synchronisiert

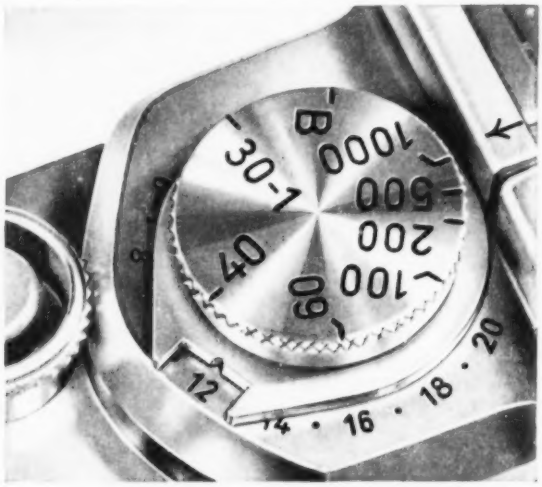
Die LEICA-Synchronisierung bringt eine universale Lösung: Schlitzverschluß-Blitzlampen werden **mit allen Verschlußzeiten bis zu** 1/1000 synchronisiert! Ohne Änderung sind auch Elektronenblitze verwendbar.

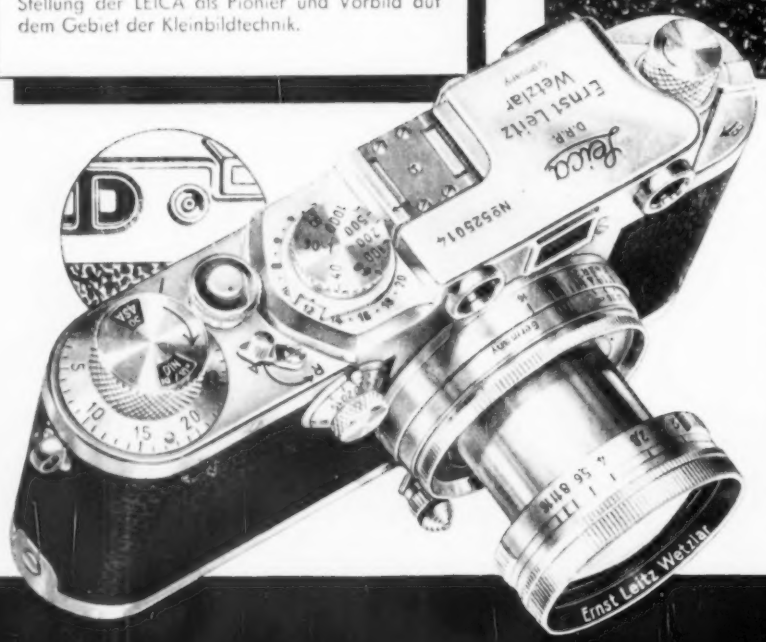
Abbildung oben rechts zeigt den Schlitzstellknopf mit der Kontaktskala; sie ist für die Zündcharakteristik der handelsüblichen Blitzlampen einstellbar. Eine übersichtliche Tabelle gibt die einzustellenden Skalenwerte für die gewünschten Belichtungszeiten und dazu die Kennzahlen für die Abblendung des Objektives.

Die zweite Abbildung zeigt den auf der Rückseite der LEICA einzusetzenden Kontaktstecker mit Verbindungsschnur zum Blitzlichtgerät.

Eine zusätzliche Annehmlichkeit ist die Filmmerkscheibe auf dem Aufzugknopf. Einstellbar für Schwarz-Weiß und Farb-Film gibt sie die Empfindlichkeit nach DIN- und ASA-Werten an.

Mit dieser Lösung der Synchronisierung von Schlitzverschluß und Blitz bewährt sich aufs neue die Stellung der LEICA als Pionier und Vorbild auf dem Gebiet der Kleinbildtechnik.





Das mit diesen Neuerungen ausgestattete Kamera-Modell trägt die Type-Bezeichnung:

Leica IIIf

ERNST LEITZ · OPTISCHE WERKE · WETZLAR

CAMERA

kann in folgenden Ländern abonniert werden:
peut être abonnée dans les pays suivants:
can be subscribed to in the following countries:

Argentine
Libreria L. Beutelspacher, Apartado 50 Buenos-Aires

Australia
Swain's, Pitt Street, Sydney

Belgique
J. Geerarts, 41, rue Delescluze, Berchem-Anvers
Julius Deprez, Bergstraat 29, Lupen
V. Jamar, Chaussée de Heusy 162, Verviers

Bresil
Agencia de Revistas Stark, Caixa Postal 2786, Sao Paulo
J. Larkas, Caixa Postal 2030, Sao Paulo

Denmark
Belgisk Import Compagni, Landemaerket 11, Kopenhagen
C. A. Reitzel, Norregade 20, Kopenhagen

Finnland / Suomi
Akateeminen Kirjakauppa, Helsinki
Rautatiekirjakauppa Oy., Helsinki

France
Marc Leclerc, 22, rue de Nancy, Chavigny (M.-et-M.)
Librairie Le Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts, Paris VI e

Great Britain
Ridley Bros. & Swinden Ltd., 26-27 Hatton Garden
London E. C. 1
E. Nelles, Bookseller, 14, Dominion Street, Finsbury,
London E. C. 2

India
Continental Photo Stores
213-15 Hornby Road, Bombay 1

Luxembourg
Messagerie Paul Kraus, 29, rue Joseph-Junck,
Luxembourg-Gare

Nederlande
Internat. Agency for Trade Journals, Hendriklaan 73,
Roermond
N. V. Uitgeversmaatschappij „Focus"
Fotografische Litteratuur, Bloemendaal N. H.
Fotohandel Kupferschmidt, Laan van Meerdervoort 13,
Den Haag
Meulenhoff & Co., Beulingstraat 2-4, Amsterdam

Norway
Narvesens Kioskkompani, Storting-gata 2, Oslo
Postbox 125

Oesterreich
Verlag Josef Gottschammel, Linke Wienzeile 36, Wien 56

Portugal
Alvaro Goncalves Pereira, P. Dos Restauradores 13-2, Lissabon

South Africa
Photo Publishing Co. of South Africa, P. O. Box 9612
Johannesburg, South Africa

Sweden
Ertzes Kungl. Hovbokhandel, Fredsgatan 2, Stockholm
N. J. Gumperts Bokhandel, Goteborg
Nerlens Foto AB, Box 95, Stockholm

Tschechoslowakei
Orbis-Zeitungsvertrieb, Stalinova 56, Prag XII

U.S.A.
K. Hertz Co., 150 West, 54th Street, New York 19, N. Y.
Ravelle Foreign Trade Service, 5700 Oxford Street,
Philadelphia 31, Pa.
Subscription price: 12 issues $ 7.—, 24 issues $ 12.
Single copies 60 cents

In den folgenden Ländern kann Camera bei den Postämtern abonniert und in der betreffenden Landeswährung (also ohne Einholung der Devisenbewilligung) bezahlt werden:
Belgien, Dänemark, Finnland, Italien, Luxemburg, Niederlande, Marokko (französische Zone), Norwegen, Portugal, Schweden, West-Deutschland.

CAMERA

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE UND FILM
REVUE MENSUELLE INTERNATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM
INTERNATIONAL MAGAZINE FOR PHOTOGRAPHY AND MOTION PICTURE

XXX. JAHRGANG NR. 1 JANUAR 1951

INDEX

Umschlag — Couverture — Cover: Photo Lawrence Le Guay, Sidney, Australien

ARMIN HAAB
Ein Schweizer Photoamateur — A Swiss photographer — Un photo-amateur suisse

SPEKTRUM
Rubrik für Farbenphotographie — Colour Photography
Rubrique de la photographie en couleur

Plastische Filmprojektion in Deutschland
Three dimensional Motion Picture Projection in Germany
Projection de films en relief en Allemagne

Der Film und die moderne Malerei — The Film and Moderne Painting
Le film et la peinture moderne

Photography Year-Book 1951

Der Amateur holt sich Rat — L'amateur se fait conseiller — The amateur asks for advice

Warum ich photographiere — wie ich photographiere
Why I take photographs — how I take photographs
Pourquoi je photographie — comment je photographie

Japanische Photographie — Japanese Photographs — Photos japonaises

Die Kleinbild-Spiegelreflex-Kamera — Miniature Reflex Cameras
L'appareil Reflex petit format

REDAKTION: WALTER LAUBLI

ABONNEMENTS — SUBSCRIPTIONS

SCHWEIZ: jährlich Fr. 16.—, halbjährlich Fr. 8.—, Einzelnummer Fr. 2.
AUSLAND: jährlich S. Fr. 26.—, halbjährlich S. Fr. 13.—, Einzelnummer S. Fr. 2.50

VERLAG C. J. BUCHER AG., LUZERN (SCHWEIZ)
ÉDITEURS: C.-J. BUCHER S. A., LUCERNE (SUISSE)
(PUBLISHED BY C. J. BUCHER LTD., LUCERNE (SWITZERLAND)

ARMIN HAAB

EIN SCHWEIZER PHOTOAMATEUR

Es ist sicher nicht häufig, daß ein Mann mit dem doch wohl bürgerlichen Beruf eines Müllers ein photographisches Werk schafft, das in seiner künstlerischen Qualität, in seiner logischen Gründlichkeit und seiner gestalterischen Dichte so sehr überdurchschnittlich ist, daß selbst Fachleute erstaunt und beeindruckt davor stehen. Der Leser wird mir, im Anblick der hier mitgegebenen Bildbeispiele, nur zustimmen können. Dabei sind diese Photos nur eine kleine Auslese, die thematisch kaum alles streifen, was Armin Haab in rund vierzig Photobänden von außergewöhnlichem innerm und äußerm Format an künstlerisch-photographischen Erlebnissen niedergelegt hat, die ihm « auf der halben Welt », von Zug bis Mexiko, von Athen bis San Francisco begegnet sind.

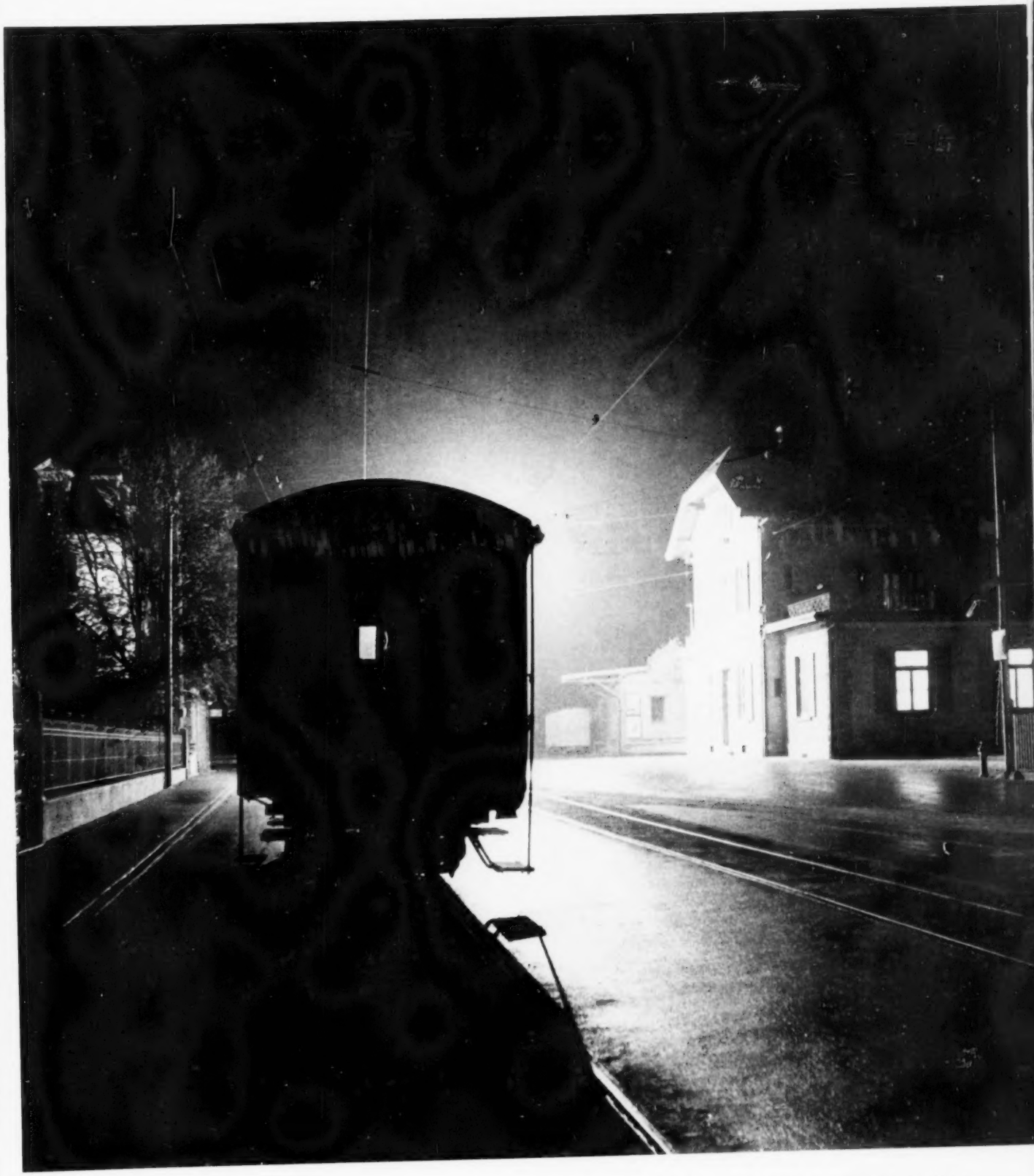
Armin Haab hat, wie jeder sich ernsthaft um Wesentliches sich Bemühende, den Weg zur künstlerischen Photographie erst suchen müssen. Das « Ferienerlebnis » Aquarellieren, Eindrücke von vorzüglichen graphischen Leistungen (Herbert Matters Montagen z. B.), eine künstlerisch befruchtete Atmosphäre unter Freunden, Verständnis von Seiten des Vaters her, ...all das und ein anfängliches, noch nicht zielgerichtetes Wollen stehen am Anfang. Eine vierjährige Typographenlehre vermittelt ihm zwar keinen Beruf fürs Leben, wohl aber drucktechnische und graphische Kenntnisse, die ihm später zugute kommen. Die Fünfvierteljahre bei der Publiphot in Lausanne sind für ihn wohl weniger wichtig als der Einfluß Finslers, zu dessen Photoklasse er dank einem eigenen Photobuch Eingang findet; im weitern wird der Weg so verlaufen sein, daß stetes Bemühen, ausgedehnte Reisen, außergewöhnliches Schvermögen und zähes exaktes Ausarbeiten des Materials erst dieses Photowerk entstehen ließen.

Was steht nun in diesen rund vierzig Bänden? Sind sie nur eine Sammlung ungewöhnlich eindrücklicher Bilder, die auch eine vorzügliche äußere Gewandung tragen? Bedeuten die Titel: Oaxaca, The Blues, Delphi, Sevilla, Scotland, Arizona usw. ganz einfach Häufungen intensivster Reise- und Seherlebnisse? Das Ziel, das sich Haab gesteckt und ein gutes Stück erreicht hat, ist eine *Kulturgeschichte in Bildern*, letzten Endes Geschichte in Bildern schlechthin: wo wir Außenstehende, gepackt von so viel Können und Leistung, stehen, legt Haab überdies den Maßstab einer kulturgeschichtlichen Wertung an. Seine Photobücher stützen und beziehen sich auf die Literatur und es verwundert uns weiter nicht, daß den Bilderbüchern parallel eine Graphiksammlung und eine von Volkslieder- und Volksmusik-Platten gehen.

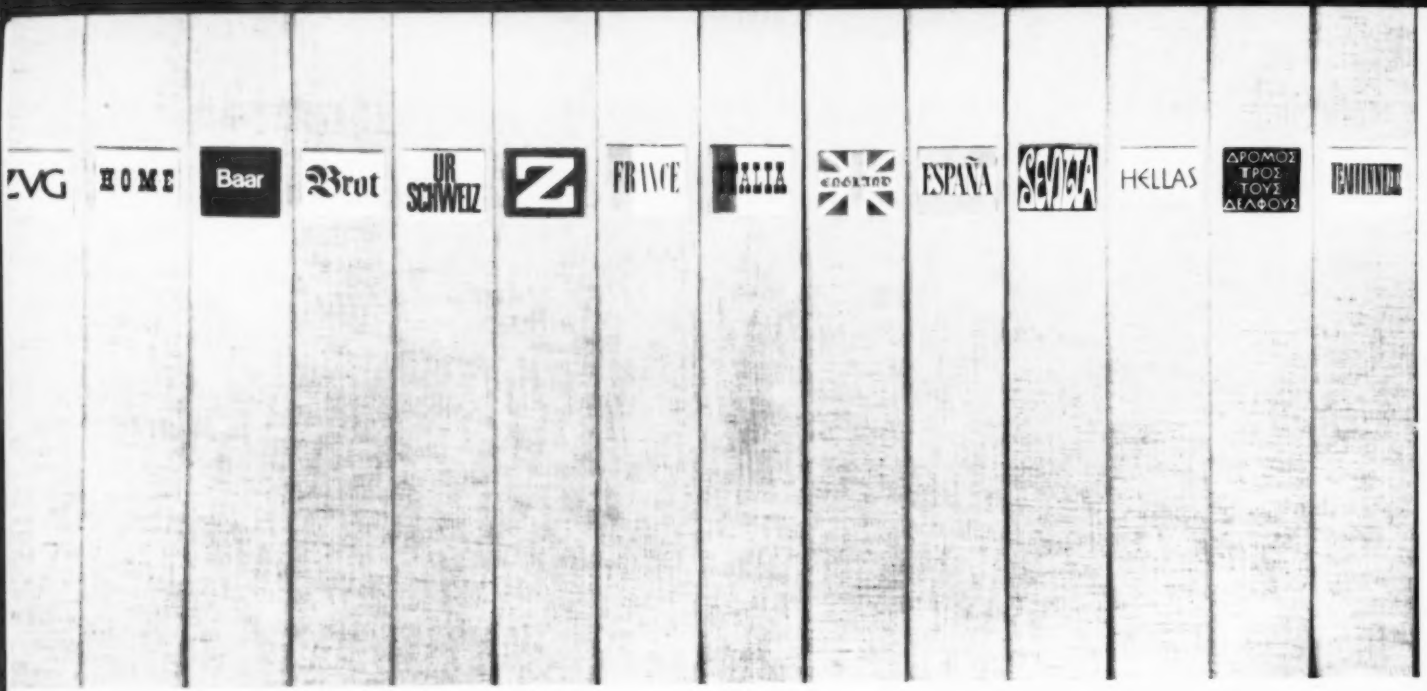
Vielleicht ist das das letzte Kriterium dieser Photobücher, daß sie über das rein Aesthetische hinaus kulturdokumentarisch fundiert sind. Seine Bemühungen um eine äußere, gültige graphische Gestaltung findet den offensichtlichsten Ausdruck in der Form der Beschriftung (zum Teil in Zusammenarbeit mit dem Graphiker Alex Stocker). Wo es nicht anging, einen bestehenden Schrifttypus als Titelgrundlage zu verwenden, ging man eben daran, eine *neue*, dem Thema adäquate, kongeniale Schrift zu schaffen! Wenn man das Resultat sieht, versteht man leichter, daß mitunter einen ganzen Monat lang an einer einzigen Schrift für einen Band gearbeitet wurde.

Wenn je die Mühlen des Bemühens gründlich gemahlen und dafür das lautere Mehl köstlicher Frucht geliefert haben — um einen etwas holprigen Vergleich zu machen — dann sicher hier. mawxss.

Selbstporträt (mit Selbstauslöser). Beleuchtung gewöhnliche 60-W-Bürolampe und schwaches Tageslicht von rechts. F 6, 1 Sek. • Self-portrait (with self-timer). Ordinary 60-W lamp and slight day-light from the right. F 6, 1 sec. • Auto-portrait (avec déclencheur automatique). Lampe 60 W ordinaire et faible lumière du jour du côté droit. F 6, 1 sec.



Möglicherweise gibt es raffiniertere Nachtaufnahmen — der Reiz dieser Photo liegt aber im Gleichgewicht von Hell und Dunkel und der Perspektive, die im hellen Wagendurchblick den Schnittpunkt findet. F 6, 1 Minute. • It is possible that there are better night photographs than this — but the charm of this picture lies in the balance of light and shadow and the perspective which finds its point of intersection in the clear view of the wagon. F 6, 1 min. • Il se peut qu'il y ait des photos prises la nuit qui soient plus raffinées que celle-ci — son charme cependant réside dans l'équilibre de la lumière et de l'ombre et dans la perspective qui trouve son point d'intersection dans la claire vue du wagon. F 6, 1 min.



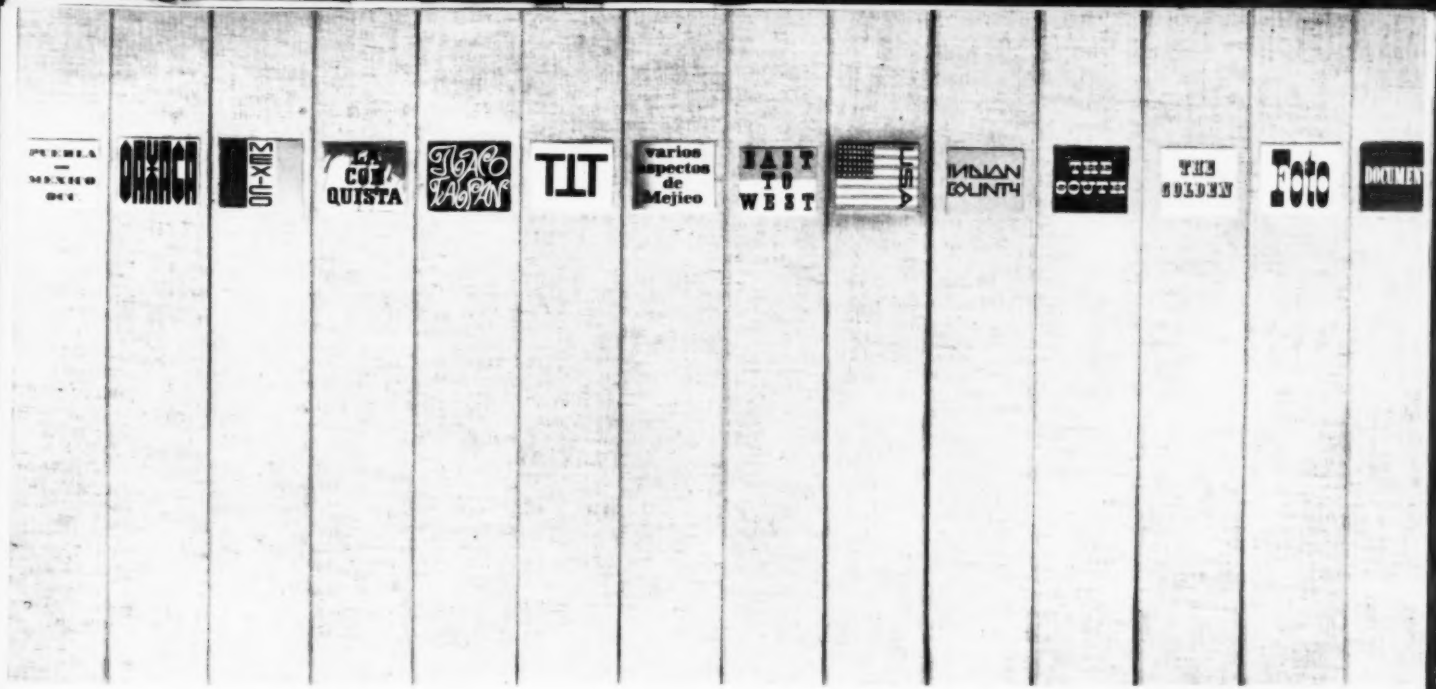
Die Photothek von Armin Haab

SAN FRANCISCO

ROMA

ATHEN

LA CIUDAD DE MEJICO



Armin Haab's Photo Collection

La collection de photos d'Armin Haab

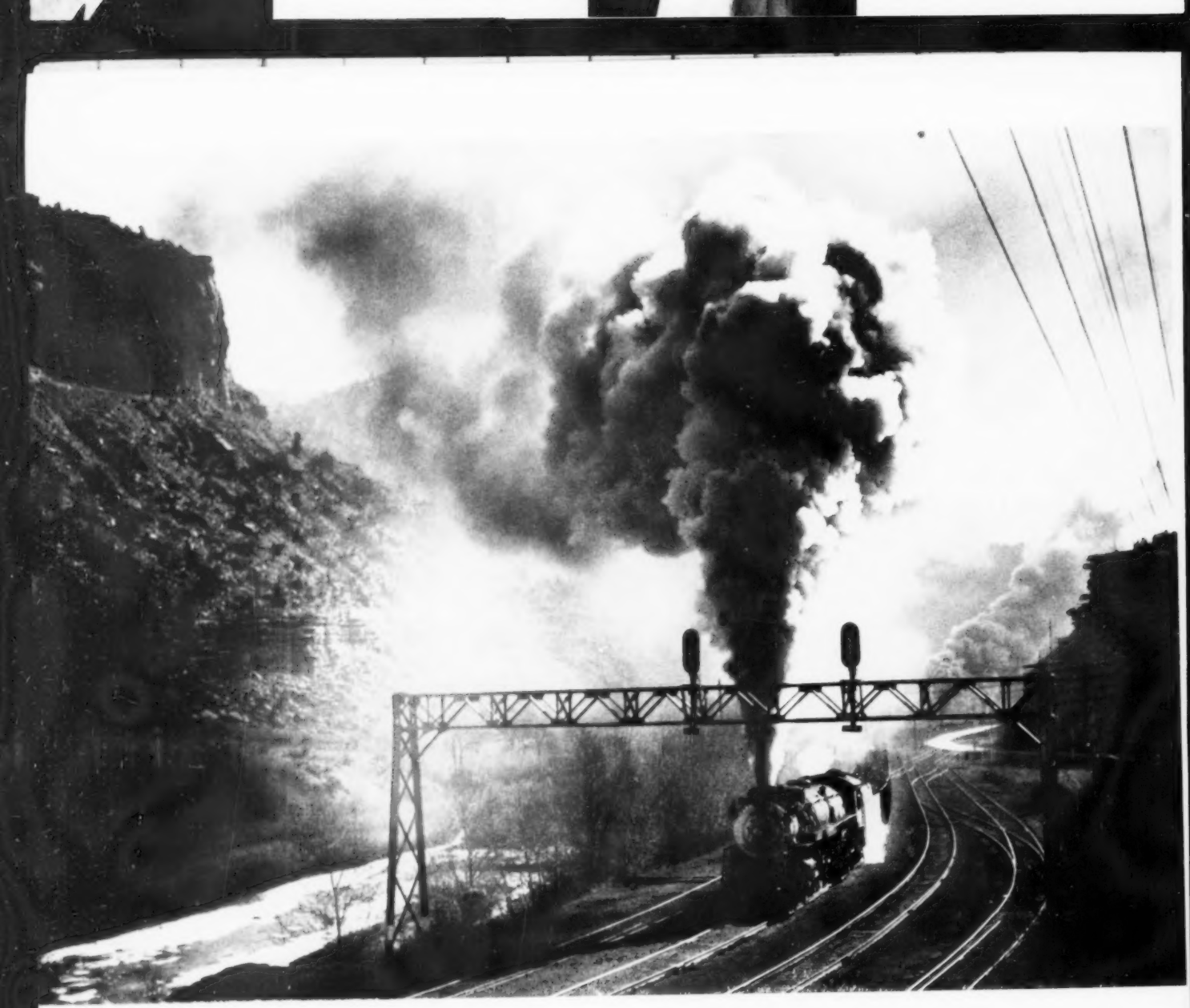
1-2

ZURICH

new york

LONDON

PARIS



Ein wahrhaft klassisches Reisebild — nun wissen wir ohne lange Kommentare, wie ein Rio-Grande-Güterzug in Castle Gate (Utah, USA) aussieht, die Landschaft inbegriffen. f:8, 1/... Sek.

A truly classical "travel picture" — without any long commentary we now know how a "Rio Grande Goods Train" looks, including the landscape, at Castle Gate (Utah, USA). f:8, 1/... sec.

Une image de voyage vraiment classique — maintenant nous savons, sans long commentaire, quel est un « Train de marchandises du Rio Grande » à Castle Gate (Utah, USA), ainsi que le paysage. f:8, 1/... sec.

Zwei Dinge charakterisieren dieses Bild: der Charme, der von diesen kleinen indianischen Mädchen ausgeht, und die unerhört reiche Dokumentation, die in den Kostümen und den Haartrachten liegt. Sonntagabend in Ixtaltepec (Mexico). f:5,6, 1/... Sek. →

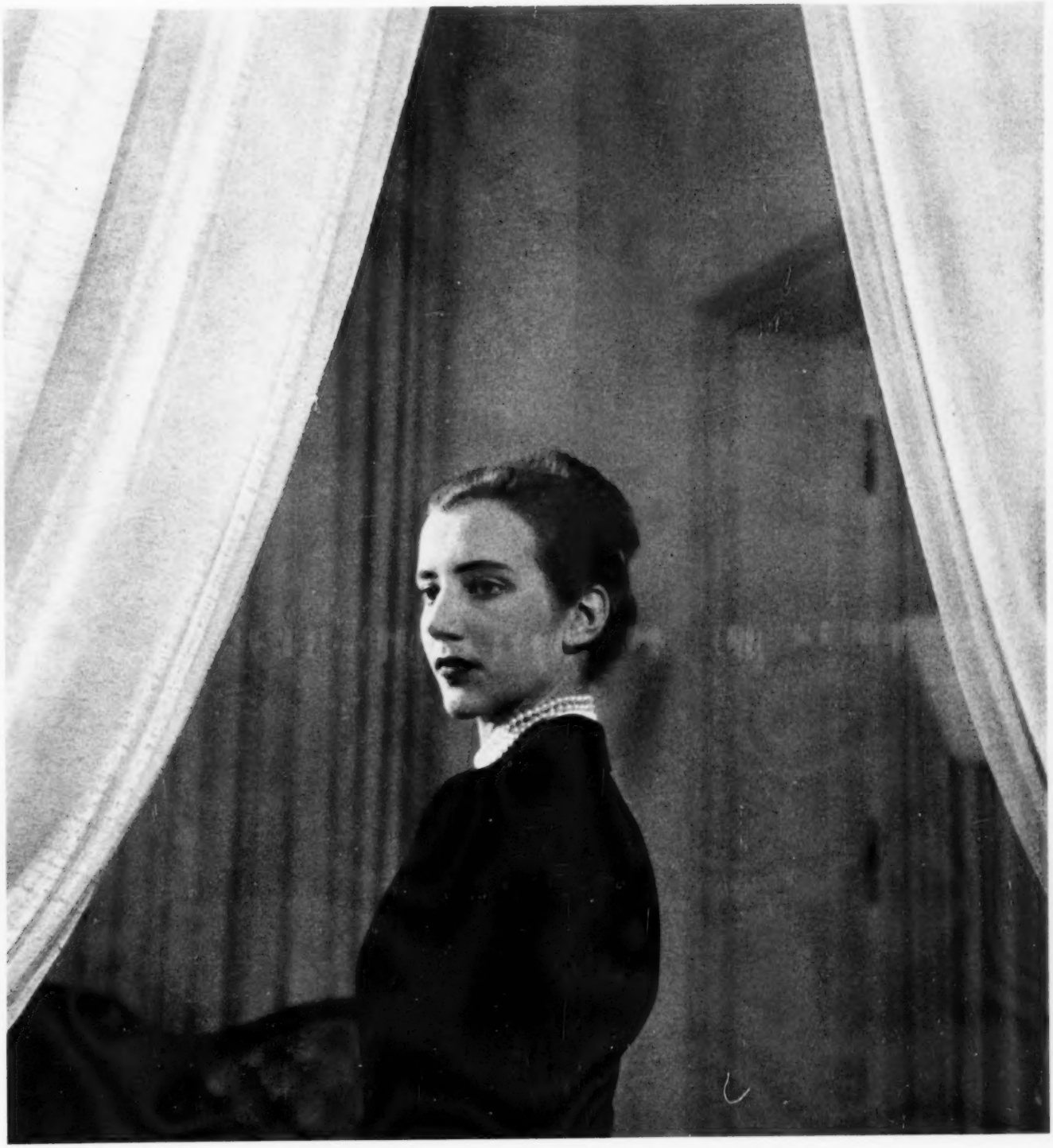
Two things stand out in the picture, the charm of these small Indian girls and the extremely rich documentation contained in the women's costumes and hair arrangement.

Deux choses caractérisent cette image: le charme qui émane de ces fillettes indiennes et la documentation extrêmement riche que recèlent les costumes et dans la coiffure des femmes.

Alles, was an Wartenkönnen und geduldig Hinnehmen in der Art der mexikanischen Indianer ist, steckt in diesem Mädchen auf dem Markt in Tlacotalpan; das Bild wirkt so stark, weil der Mensch hier gänzlich ungestört sich selbst ist. F 8, 1/60 Sek.

All the ability to wait and the patient suffering of the Mexican Indian is found in this picture of the girl at the "Market in Tlacolpan"; the picture is so effective because the subject is completely unaware, so completely "herself". F 8, 1/60 sec.

On trouve dans cette jeune fille au marché de Tlacolpan tout le calme, toute la patience et tout le fatalisme des Indiens du Mexique; la puissance de cette image provient du fait que le personnage est tout à fait naturel, tout à fait lui-même. F 8, 1/60 sec.



Ein ungewöhnliches Porträt der Tänzerin Ursula Kübler — ungewöhnlich, weil sich Haab getraut hat, die Requisite der Bühne wegzulassen und Persönlichkeit und Charakter im Rahmen eines einfachen Raumes zu zeigen, der durch das simple Mittel der Vorhänge Tiefe und Atmosphäre gewinnt.

An unusual portrait of the dancer Ursula Kübler — unusual because Haab has been bold enough to do away with stage properties; yet he has brought out the character and personality of his model in the simple setting of a room to which the curtains give depth and atmosphere.

Un portrait peu usuel de la danseuse Ursula Kübler — peu usuel parce que Haab a osé laisser de côté les accessoires de la scène et montrer la personnalité et le caractère de la danseuse dans le cadre d'une simple chambre qui, par le seul moyen des rideaux, acquiert de la profondeur et une atmosphère.

Garza (Reiher) in Acapulco (Mexiko) — das Raffinierte dieser Photo liegt nicht allein im Zusammenspiel von Tierform und den gefiederten Palmblättern und Farnwedeln, auch die Nuancen von Scharf und Unscharf, Hart (Vogel) und Weich (Pflanze, Ferne') machen das Bild einmalig. F 8, $\frac{1}{100}$ Sek.

"Garza Heron in Acapulco" (Mexico) — the refinement of this picture lies not only in the combination of animal form and feathery palm leaves and fern fronds; even the nuances of hard and soft focus, hard (bird) and soft (plants, ferns) make the picture unique. F 8, $\frac{1}{100}$ sec.

Heron Garza en Acapulco (Mexique). — Ce qu'il y a de raffiné dans cette photo ne réside pas seulement dans le jeu harmonieux des formes de l'animal, des feuilles emplumées des palmiers et des éventails de fougères; il y a encore les nuances de net et de flou, net (oiseau) et flou (plantes, fougères') qui font que l'image est unique. F 8, $\frac{1}{100}$ sec.

Das helle Kapitäl und die dunkle Saulenmasse eines griechischen Tempels in Corinth, zusammen mit den blumenumwachsenen Steinbrocken geben diesem Bild Tiefe, Stimmung und Gehalt. F 11, $\frac{1}{25}$ Sek. Hellgelbfilter.

The bright capital and the dark mass of the columns of a Greek temple in Corinth, together with broken stones overgrown with flowers, give depth, atmosphere and content to this picture. F 11, $\frac{1}{25}$ sec. Yellow filter.

Le chapiteau clair et la masse sombre des colonnes d'un temple grec à Corinthe, ainsi que les débris de pierre recouverts de fleurs, donnent à cette image de la profondeur, de l'atmosphère et de la valeur. F 11, $\frac{1}{25}$ sec.

Wenn das Objekt so reizvoll ist wie hier, braucht es weder künstliche Hintergründe noch andere Kniffe, um ein abgerundetes Bild zu machen . . . auch hier wieder: Beschränkung, aber einmalig beobachtet und erfaßt. F 8, $\frac{1}{100}$ Sek. ★ When the subject is as charming as here, there is no need for either artistic background or any other photographic "effects" in order to make a nicely balanced picture – here too there is restraint, but the observation and the way it has been taken are unique. F 8, $\frac{1}{100}$ sec. ★ Lorsque le sujet est aussi charmant qu'ici, on n'a nul besoin d'arrière-plan artistique ni de n'importe quelle autre artifice photographique pour obtenir une image parfaite — ici encore: sujet simple, mais observé et capté d'une façon unique. F 8, $\frac{1}{100}$ sec.

ARMIN HAAB

A Swiss amateur photographer — Un photo-amateur suisse

It is certainly not often that a man with such an admittedly bourgeois profession as a miller, creates a photographic work which is so very much above the average in its artistic qualities, in its logical thoroughness and creative density that even professional photographers are astonished and impressed by it. The reader, looking at the pictures given here, can only agree with me. And yet these photographs are only a small selection which, from the point of view of subject matter, hardly touch on all that Armin Haab has set down of the artistic and photographic experiences that have come his way around the world from Zug to Mexico, from Santa Fé to Utah in some thirty odd books of photographs of exceptional inner and outer value.

Armin Haab, like everyone seriously striving towards the essential, had first of all to find his own way to artistic photography. A holiday experience dabbling in water colours, the impressions made on him by certain outstanding graphic work (Herbert Matter's montages for example), an artistically fruitful atmosphere among friends, understanding on the part of his father (who gave him a Rolleiflex as a present, to which he has remained faithful ever since) ... all this and the not fully developed striving after any particular goal, are to be found at the start. A four year's apprenticeship to a typographer was in no way a preparation for the career of a lifetime, but rather it gave him a sound knowledge of printing and graphic art which was to come in useful later on. The one and a quarter years spent with Publiphot in Lausanne were of far less importance to him than the influence of Finsler, to whose classes he was admitted thanks to one of his own books of photographs; furthermore it is constant endeavour, extensive travelling, exceptional visual ability and precise and persistent finishing that have made his photographs so outstanding.

Now what is there in these thirty odd books? Are they simply a collection of unusually impressive pictures which also possess an excellent outer appearance? Do the titles Toledo, Rheims, Patras, Athens, Oxford, Buffalo, Houston, etc. simply mean accumulations of the most vivid experiences of travel and vision? The goal that Haab has set himself and which, to a large extent, he has attained, is *a history of civilisation in pictures*, or perhaps simply a pictorial history; where we outsiders stand affected by so much ability and performance. Haab also applies the additional standard of cultural appreciation. His books of photographs are based on and relate to literature, and we are no longer surprised that together with the books of pictures there are collections of prints, folk songs and records. Perhaps the final criterion of these books is that they are based not only on the purely aesthetic but on cultural documents. His striving after an exterior, valid graphic form finds its most manifest expression in the form of the inscription (carried out in collaboration with the graphic artist Alex Stocker) — where it was not possible to use an already existing kind of type for the title page, they even went so far as to create a special *new* type to suit the theme! When one sees the result it is easier to understand that it sometimes took a whole month's work to make the type for a single volume.

If ever the mills of endeavour ground steadily and given forth the pure meal of costly fruit — to make a somewhat clumsy metaphor — then it is here.

mawyss.

Lorsqu'un spécialiste se trouve devant tout un travail de photographe, dont la qualité artistique, la logique, approfondie et dense, dépasse de loin la moyenne, il est d'autant plus étonné et ému de savoir que son auteur exerce le métier de minotier. En voyant les exemples que nous lui présentons ici même, chaque lecteur m'approuvera dans cette constatation. Ces photos pourtant ne forment qu'un petit choix dans l'œuvre d'Armin Haab et ne décrivent certes pas tous ses thèmes favoris traités dans ses 30 livres de photographies. Voyageant à travers la moitié du monde: de Zoug au Mexique, de Santa-Fé à Utah, faisant mille rencontres, sa photographie artistique prend une valeur de format exceptionnel. Pour parvenir à son but, l'artiste a commencé d'abord, comme chacun, par chercher son chemin pour arriver à l'essentiel de son art. Au début, il n'arriva pas encore à l'affirmation totale de sa volonté. Sa première tentative: « Souvenirs de Vacances » dans le genre d'aquarelles, montre déjà certaines capacités graphiques d'une réalisation excellente (montage de Herbert Matters p. ex.). Son père, très compréhensif, lui donna un appareil Rolleiflex auquel il resta fidèle. Autour de lui ses amis créent une athmosphère artistique très favorable. Un apprentissage de quatre ans comme typographe ne le forma pas pour la vie, toutefois il en tira des connaissances techniques et graphiques qui, plus tard, lui furent fort utiles. Il passa ensuite, sans grand profit, quinze mois à Lausanne à Photosport, par contre subit fortement l'influence de Finsler, dont il suivit les cours, grâce à la publication de son livre sur la photographie. Par la suite, il est probable que Haab voyagea beaucoup. Il était doué d'une acuité de vue exceptionnelle et disposant d'une volonté de fer, il travailla avec ténacité et exactitude à la finition de son matériel.

Qu'y a-t-il donc dans cette trentaine de volumes? Ne s'agit-il que d'une collection d'images impressionnantes et extraordinaires, bien présentées? Que peuvent vouloir dire ces titres: Tolède, Reims, Patras, Athène, Oxford, Buffalo, etc. Simplement le résultat de choses vécues et vues? Le but que Haab visait et — en partie — sut atteindre est *l'histoire de la culture en images* — en fin de compte tout bonnement l'histoire en images! Et nous qui regardons tout cela, sommes bouleversés par tant de connaissances et de savoir, devant la mesure de la valeur culturelle de son œuvre. Ses livres de la photo s'appuient et se rapportent aussi sur la littérature et nous ne sommes guère étonnées qu'il accompagne parallèlement son œuvre photographique d'une collection graphique et de disques de chants populaires. Peut-être le dernier critère à ajouter est que ces livres de la photo, appuyés sur une documentation culturelle approfondie, dépassent l'esthétique pure et simple. De plus il y a là une représentation graphique remarquable de par la recherche d'une nouvelle structure de la lettre (exécuté en partie en commun avec l'artiste graphiste Alex Stocker). Les types de lettres créés sont adéquats aux textes, complètement neufs lorsqu'il est nécessaire. En voyant ce résultat, on comprend plus facilement la raison pour laquelle une seule lettre pour un volume exigeait parfois un mois entier de travail.

Si jamais efforts soutenus par un travail de longue haleine ont été recompensés par une réalisation aussi complète, c'est bien ici.

mawyss.

Die eigenartige, uns fremde Atmosphäre des sonntäglichen Petticoat Lane Market in London (der nur sonntags stattfindet), hatte kaum einen unmittelbareren Ausdruck finden können als in der Figur dieses sinnenden Menschen, der gewissermaßen die Personifikation des Milieus ist. F 8, $^{1}/_{100}$ Sek.

The peculiar and, to us, strange atmosphere of the "Sunday Market in Petticoat Lane" in London (held only on Sundays) could hardly have been better expressed than in the thoughtful figure who is, to a certain extent, the personification of this place. F 8, $^{1}/_{100}$ sec.

L'atmosphère particulière, étrange pour nous du « Marché du Dimanche à Petticoat Lane » à Londres (qui n'a lieu que le dimanche) n'aurait guère pu trouver une expression plus directe que dans la figure méditative de cet homme, qui est en quelque sorte la personnification du milieu. F 8, $^{1}/_{100}$ sec.

In der formalen Einfachheit des Dreiecks Bub – Tier – Tuch liegt das Geheimnis dieses Bildes. Sich thematisch beschränken können ist eine der Starken Haabs. So heißt auch der Titel ganz einfach »Pueblo-Indianerkind in Taos (Mexiko). F 12, $^{1}/_{100}$ Sek.

The secret of this picture lies in the formal simplicity of the triangle – child, animal, blanket. The power to limit himself with regard to subject matter is one of Haab's strong points. Even the title is quite simply "Pueblo Indian Child in Taos" (Mexico). F 12, $^{1}/_{100}$ sec.

Le secret de cette image réside dans la simplicité formelle du triangle – enfant, animal, drap. Choisir des thèmes simples, c'est un des talents de Haab. Aussi le titre est-il tout simplement : Pueblo enfant d'Indien à Taos (Mexique). F 12, $^{1}/_{100}$ sec.

← Das Bild könnte ganz einfach amerikanische Großstadtjugend heißen. Das Milieu der Straße und des Lebens vor dunklen Türen und Hausgängen bestimmt, zusammen mit den skeptischen Blicken der Buben, eindeutig das Thema »Greenwich Village«. F 5,6, $^{1}/_{100}$ Sek.

This picture could have quite simply been called American City Youth. The atmosphere and life of the street with its dark doors and passage ways together with the sceptical looks on the faces of the children, can only mean one thing – "Greenwich Village", New York. F 5,6, $^{1}/_{100}$ sec.

Cette image pourrait s'intituler tout simplement jeunesse de grande ville américaine. Ce gens dans la rue, cette vie devant les portes et les corridors noirs des maisons, ainsi que les regards sceptiques des enfants font qu'il n'y ait pas de doute : c'est le thème « Greenwich Village » New York. F 5,6, $^{1}/_{100}$ sec.

Die Komposition dieser »Fiesta in Tzintzuntzan« betitelten Photo ist es, die das Wesen dieses Bildes ausmacht. Die organische Gliederung um die gewissermaßen schützenden Bäume, das Neben- und Hintereinander der wartenden Gruppen, der Durchblick auf die Landschaft — all das ist hier bildmäßig ausgewogen. F. B., [illegible] Sek.

The composition of this photograph, called "Fiesta in Tzintzuntzan", is what gives life to this picture. The organic structure around the – to a certain extent – protective trees, the juxtaposition and placing of the waiting groups, the view of the landscape – all this is pictorially well balanced. F. B., [illegible] sec.

C'est la composition de cette photo intitulée « Fiesta à Tzintzuntzan » qui donne la vie à cette image. La structure organique autour des arbres quelque peu protecteurs, les rangées et les colonnes que forment les groupes qui attendent, la perspective du paysage — tout cela est très bien équilibré du point de vue pictural. F. B., [illegible] sec.

Nächste beiden Seiten Next two pages Les deux pages suivantes:

Mehr als eine noch so »soziales Beschreibung verrät uns dieses »East Side« (New York) benannte Bild über die schwarze Kehrseite der USA. Bei aller Simplizität des Bildaufbaus ist die Photo spannungsgeladen: Blick, Schulterhaltung! F 8, $^{1}/_{100}$ Sek.

This picture called "East Side" (New York) reveals more to us than many a social description about the dark "other" side of the United States. In spite of the simplicity of the construction, the photograph is full of emotion: expression, and bearing of the shoulders! F 8, $^{1}/_{100}$ sec.

Cette photo intitulée « East Side » (New-York) nous en apprend davantage que n'importe quelle description « sociale » sur le côté noir des USA. Malgré toute la simplicité de la construction de l'image, la photo est quand même chargée d'émotion: regard, tenue des épaules! F 8, $^{1}/_{100}$ sec.

Die kleine mexikanische Schöne an der »Fiesta in Mitla« (Mexiko), die dich nachdenklich – leicht amüsiert betrachtet, zeigt, daß auch ein dem Beschauer zugewandtes Gesicht »ungestellt« aufgenommen werden kann, vorausgesetzt, daß man diesen Augenblick nicht vorübergehen läßt! F 8, $^{1}/_{100}$ Sek.

The small Mexican beauty at the "Fiesta in Mitla" (Mexico), gazing back at you thoughtfully, yet slightly amused, shows that a face turned towards the onlooker can be taken quite unposed, provided that one does not let the moment slip by. F 8, $^{1}/_{100}$ sec.

La petite belle Mexicaine à la « Fiesta de Mitla » (Mexique) qui vous regarde d'une façon pensive légèrement amusée, prouve que même un visage tourné vers l'observateur peut être photographié au naturel, pourvu qu'on ne laisse pas échapper le moment propice. F 8, $^{1}/_{100}$ sec.

Die »Dramatik« dieses Bildes der wartenden Totonaken-Indianerinnen am Sonntagsmarkt in Papantla (Mexiko) liegt in der Gruppierung der Frauen, im Verhaltensein der Körper und der Gesichter. F 8, $^{1}/_{100}$ Sek.

The "drama" of this picture of waiting "Totonac Indians" at the Sunday Market in Papantla (Mexico) lies in the grouping of the women, in the attitudes of their bodies and the expressions on their faces. F 8, $^{1}/_{100}$ sec.

Le « drame » de cette image des Indiens et Indiennes Totonaken au marché du dimanche à Papantla (Mexiko) réside dans le groupement des femmes, dans l'attitude des corps et dans l'expression des visages. F 8, $^{1}/_{100}$ sec.

Der dunkle Akzent der Figur im Vordergrunde gibt der »Fiesta in Cuilapan« Tiefe, die Festguirlande schirmt den sonst bleiweißen Himmel ab – nur so kommt die Atmosphäre von Staub und Hitze zum Ausdruck. F 6, $^{1}/_{250}$ Sek.

The dark note of the figure in the foreground gives depth to "Fiesta in Cuilapan": the festive garlands stand out against the otherwise white, leaden sky – only in this way was it possible to express the atmosphere of heat and dust. F 6, $^{1}/_{250}$ sec.

L'accent noir du personnage au premier plan donne de la profondeur à la « Fiesta à Cuilapan » les guirlandes de fête se détachent contre le ciel qui, autrement, est d'un blanc de plomb – ce n'est que de cette façon qu'on a pu rendre l'atmosphère de poussière et de chaleur. F 6, $^{1}/_{250}$ sec.

Griechische Zigeuner in der Karfreitagnacht in Tripolis. Hier verblufft, abgesehen von der Stimmung des Bildes, die technische Leistung des Photographen, der ohne zusetzliches Licht diese Innenaufnahme zustande gebracht hat — daruber lesen Sie mehr im allgemeinen Text uber den Photographen Haab. F 3,5, $^{1}/_{10}$ Sek. (Entwicklung stark verlangert).

Here, apart from the mood of the picture, what is amazing is the technical performance of the photographer who took this indoor photograph without any additional lighting—you can read more about this in the general article on the photographer Haab. F 3,5, $^{1}/_{10}$ sec.

Ce qui étonne ici, à part l'atmosphère de l'image, c'est l'adresse technique du photographe qui a réussi cette photo d'intérieur sans source de lumière accessoire — là-dessus vous pourrez en lire davantage dans le texte consacré au photographe Haab. F 3,5, $^{1}/_{10}$ sec.

A R M I N H A A B

Arbeitsweise und technische Buchgestaltung

Um Haabs Arbeitsweise kurz zu charakterisieren: Er verwendet ein kontrastreiches Filmmaterial und belichtet im allgemeinen über, um dann (nur mit Atomal) unterzuentwickeln. Seine Antipathie gegen das Blitzlicht führt dazu, daß er nachts oft unterbelichtet — um eine gewisse chemische Homogenität dieser Aufnahmen zu erzielen, lädt er die Kamera neu, mischt also Tages- und Nachtaufnahmen nicht auf demselben Film. Ziemlich unbekümmert um die Lichtverhältnisse, exponiert er mit offener Blende $^1/_{50}$ Sec. ...dann entwickelt « Freund Schneebeli » die Filme im auf 24 Grad erwärmten Tank so lange (in einem Fall 14 Stunden!) (Bild Seite 20) « bis etwas kommt ». Sogar Innenaufnahmen, wo auf 16 bis 22 abgeblendet und $^1/_{50}$ bis $^1/_{25}$ exponiert werden, ergeben bei kontrolliertem Entwicklungsprozeß gute Negative. Da Haab die Wichtigkeit der Aufnahme mit 70, die der Vergrößerung mit 30% bewertet, vergrößert er alle Aufnahmen selbst: Format 30/40 cm, Hochglanz.

Die für ein Buch bestimmten Aufnahmen werden mit Hilfe von Klebefolien warm auf einen Kartonträger gepreßt, die der Buchbinder zum Band vereinigt — aber die Deckelausmaße, die Wahl des Hüllenmaterials, das Ansetzen der Rückenschrift usw. überwacht Haab mit minutiöser Genauigkeit. Uebrigens sind diese schon im allgemeinen Text erwähnten, in peinlicher Arbeit geschaffenen Titel-Schriftaufdrucke, teils farbig gespritzt und als Ganzes mehr als nur Anschrift, eigentliches *Signet* des jeweiligen Buches.

Im kleinen Buch « Ticino » hat er, wie später im Buch über die « Zentrale », Texteindrucke durch den Buchdrucker, das Einkopieren von auf Zellophan-Folien gedruckten Schriften und Zelloid-Folien (Deckel) als zum Teil graphische, teils buchgestaltungstechnische Elemente benutzt. Im Buch « Zentrale » wurden noch farbig gespritzte Folien mit Aufdruck verwendet und Photomontagen mit dem Vergrößerungsapparat, eine Arbeit gemacht, die sich als zeitraubend und delikat erwies.

Wenn Haab feststellt, daß das Kollektionieren und Herausgeben ihm im Blute liegt, dann weiß man: hier kommt der « verhinderte » Verleger zur Sprache. — mawyss.

Method of procedure in decorative bookbinding

Haab's method of procedure can be characterized as follows: utilization of film material producing hard negatives, ample overexposure as a rule, underdevelopment of the film, using Atomal developer. He objects to using flash light, and prefers underexposing his negatives when photographing at night. In order to secure a certain chemical homogeneity, a fresh film is used for every night exposure, day and night exposures never being made on the same film. Without taking the conditions of light particularly into consideration, exposures at night are made at full opening of the lens, the exposure usually being of $^1/_{50}$ sec. The films are developed in a tank at a temperature of 24 deg. C., development being continued until an image appears, this may take a considerable time, sometimes as long as 14 hours (see photographs on page 20). Haab has been equally successful with interiors, using a stop of 16 to 22 and giving an exposure of $^1/_{50}$ to $^1/_{25}$ sec. By keeping the development under control good negatives are obtainable. Haab values the negative at 30% and sets the value of the enlargement at 70%. He enlarges all his negatives himself, usually up to 30 — 40 cm.

Haab sets particular value on having his pictures artistically bound. All photographs selected to be bound are as a preliminary glued onto a cardboard support using the conventional hot process. The sheets are assembled by the bookbinder. The finishing processes in the binding are supervised by Haab personally, great care being given to the minutest detail. The material for the outer cover and for the back being chosen with regard to artistic requirements.

In his small book "Ticino" and also in the book that appeared later, "Zentrale", the titles were embossed by the printer, and lettering on cellophane foil or in part on celluloid foil (for the back) were reproduced either by a graphic or a bookprinting process. In his book "Zentrale" separate paper foils sprayed in colours and provided with lettering were employed. These were photographed and the negatives enlarged, the process being a laborious one requiring a great deal of time.

Haab is quite right in asserting that collecting, assembling and publishing is very much to his taste, it is here that he can demonstrate all his abilities.

Mode opératoire et technique du livre

Les caractéristiques du mode opératoire de Haab: emploi de films riches en contrastes et généralement surexposés, dont il écourte le développement (exclusivement à l'Atomal). L'antipathie qu'il éprouve pour l'éclair artificiel l'amène à souvent sousexposer ses prises de vues de nuit — afin de conserver à ces images une certaine homogénéité chimique, il charge son appareil à nouveau, ne mélange donc pas des vues prises de nuit et des vues prises de jour sur le même film. Se moquant carrément des conditions d'éclairage, il expose à pleine ouverture $^1/_{50}$ sec. ...puis développe ses films dans le tank chauffé à 24° jusqu'à ce « qu'il apparaisse quelque chose » (ce qui dans un cas exigea 14 heures!). Même des vues d'intérieur, diaphragmées à 16 — 22 et exposées au $^1/_{25}$ ou $^1/_{50}$ sec., peuvent conduire à de bons négatifs, si l'on en contrôle le développement. Haab estimant le rôle de la prise de vue à 70%, celui de l'agrandissement à 30%, il agrandit tous ses clichés lui-même, en 30 — 40 cm., brillant glacé.

Les images destinées à constituer un livre sont pressées à chaud avec feuilles d'adhésif, sur des supports de carton que le relieur réunit en un volume — mais Haab surveille avec la plus grande minutie les dimensions de la couverture, le choix des matériaux l'enveloppant, les titres placés au dos, etc. Les impressions de ces dos, déjà citées dans le texte, sont le résultat d'un travail lui-même méticuleux, elles seront en partie gravées, en partie colorées au pistolet et constituent plus qu'un titre, elles sont pour chaque livre un signet particulier de l'auteur. Dans son petit livre intitulé « Ticino », il a utilisé, tout comme pour son livre sur la « Centrale », en partie comme éléments graphiques et en partie comme éléments ressortissant à la constitution matérielle du livre, des textes imprimés par le relieur ainsi que le report d'écritures imprimées sur des feuilles de cellophane et que des feuilles de celloïd (couverture). Dans le livre sur la « Centrale » furent encore utilisées des feuilles de papier colorées au pistolet et imprimées, des photomontages complets étant effectués directement à l'agrandisseur, travail délicat et qui prend du temps.

Lorsque Haab déclare qu'il a la manie de collectionner et d'éditer dans le sang, nul doute que c'est l'éditeur « empêché » qui parle.

Armin Haabs Erlebnisse der engern Heimat: Lienisberg

Die Anfänge des Gestaltens — und nicht zuletzt jene des Buchermachens — haben nicht selten ihren Ursprung in einem, sagen wir romantisch-schwärmerischen Erlebnis, und wenn die Landschaft darin eine Rolle spielt, was liegt da näher, als sie zum Inhalt und zum Träger des Erlebten zu machen? Haabs kleines Buch «Lienisberg» ist wohl so entstanden. Er schrieb also in jugendlichem Eifer vorerst eine Geschichte, die auf eben dieser romantischen Begegnung in jener Gegend beruhte, übertrug von einem Bündel Aquarelle der besagten Landschaft die schönsten auf schmalformatige Bogen und ging daran, die Geschichte mit der Breitfeder in ausgewogener Unzialtype auf anderfarbiges Papier zu übertragen... aber irgendwie blieb es bei den Aquarellen, da es mit der Schrift haperte und kurz und gut, jemand ging eben leer aus.

Nach vier Jahren eifrigen Photographierens ging er nochmals daran — diesmal wurde daraus ein Photobuch. Der große Anreiz bestand in der freiwilligen Beschränkung auf ein kaum quadratkilometergroßes Stück Land auf einer Hochebene (Zugerberg); es wurde eine kleine Monographie, die gerade wegen ihres beschränkten, aber deshalb nicht unbedingt engen Horizontes so dicht, anschaulich und von schöner Vertraulichkeit für jeden wurde, der dieses Land liebt. Diesmal hatte Haab nichts weiter zu tun, als die einzelnen Photos auf weiße Halbkartonblätter mit einem nicht-schmierenden Leim aufzuziehen, eine Titelseite und die Buchbeschriftung auf dasselbe Material zu drucken und die Einzelblätter beim Buchbinder binden zu lassen. Daß daraus eine ganze Sache geworden ist, ward der Leser hier nach den Bildern beurteilen können.

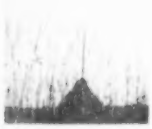
mawvß

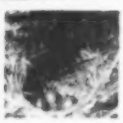
Armin Haab: An Encounter in the Heart of our Country: Lienisberg

The beginning of any form of creative work — and not least that of book-making — very often has its origin in some sort of romantic enthusiastic experience, and if landscape plays a part in it, what could be more obvious than to make it the content and the bearer of the experience? Haab's small book "Lienisberg" came about in just such a way. First of all, full of youthful enthusiasm, he wrote a story which was inspired by just such a romantic encounter in this particular district; then from a collection of water-colours of this landscape he took the most beautiful and put them on small sheets of paper, and then proceeded to set down the story with a broad nib in well-formed uncial type on different coloured paper... but somehow or other it did not get beyond the water-colour stage, for there was a hitch with the script and — briefly, that was as far as it got.

After four years' enthusiastic photography he had another try — and this time the result was a book of photographs. The great attraction lay in voluntarily limiting himself to a piece of land hardly one kilometre square on a high plateau (Zugerberg); it was a small monograph which precisely because of its limited but not necessarily narrow horizon, was so compact, so clear and so full of beautiful intimacy for everyone who loves this district. This time Haab had nothing further to do than mount the different photographs on white cards with a non-greasy glue, to print the title page and the introduction to the book on the same kind of paper and to get the separate sheets bound by a bookbinder. That the result was a success, the reader will be able to judge for himself from the pictures shown here.

mawvss.





Armin Haab: Souvenirs de la petite patrie: Lienisberg

Le début de toute création — et pas en dernier lieu celle de faire des livres — trouve parfois son origine dans une expérience de rêve imbibée de tendresse romantique. Si le rôle le plus important a ce moment-là a été le paysage, quoi de plus naturel que de lui faire porter tout le sens de son contenu. Le petit livre «Lienisberg» est fort probablement né ainsi. L'auteur commença d'abord par écrire, dans un élan de jeunesse, une histoire se rapportant à sa rencontre romantique avec ce paysage; reproduit sur une petite feuille étroite les meilleures parmi le paquet d'aquarelles qu'il avait peintes de la dite contrée et compléta en écrivant son histoire avec une plume à large bec sur une feuille d'une autre couleur et de sa plus belle écriture. C'est là que la chose clocha avec l'écrit et il ne resta que les aquarelles. Il recommença après quatre années de travail ardu de photographie et cette fois-ci le livre naquit — mais sous la forme d'un livre de photographies. Le charme dominant de cette œuvre, qui devint une monographie, est dû à la limitation volontaire du sujet — un paysage d'un haut plateau (Zugerberg) — guère aussi grand qu'un kilomètre carré. Grâce à cette limitation, qui n'est pas bornée par un horizon étriqué, ce coin de paysage prend pour le lecteur, qui l'aime, un visage d'une beauté intime et intense. Cette fois-ci, Haab n'a qu'à coller ses photographies sur du papier cartonné, il n'a qu'à imprimer sur le même matériel la page du titre et l'introduction et apporter le tout au relieur. Le lecteur jugera lui-même qu'avec ses images, l'auteur sut faire une œuvre vraie.

Wenn im Bildbuch «Lienisberg» die engere Heimat Haabs gezeigt wird, so kommt im kleinen «Ticino»-Band ein Reiseerlebnis zum bildlichen Ausdruck, das den Tessin gewissermaßen in konzentrierter Bildform zeigt. Haab hat das Buch mit einem eigenen Text versehen, ihn eindrucken lassen und das Ganze seinem Vater, als «Gönner» der Reise, zugeeignet.

In the book of photographs "Lienisberg" Haab shows us the place of his birth, while in the small book entitled "Ticino", he illustrates a journey showing us Ticino in, as it were, concentrated pictorial form. Haab provided his own text, had the book printed and dedicated it to his father as "patron" of the journey.

Si dans le livre de photos «Lienisberg» Haab a montré son coin de pays natal, dans le petit volume «Ticino», nous voyons exprimé par l'image une expérience de voyage qui résume, en quelque sorte, le Tessin sous la forme concentrée d'un livre d'images. Haab a écrit lui-même le commentaire, a fait imprimer le livre et a dédié le tout à son père en tant que «patron» du voyage.

Wie oft sieht man das Thema des Gefährts in der Landschaft behandelt — und wie oft schlecht! Hier steht alles im richtigen Verhältnis: Tier und Wagen, Baum, Vordergrund und Himmel. F 6.3, 1/250 Sek.
How often does one find the theme of the cart handled in a landscape — and how often badly handled! Here everything is in the right relation: beast, car, tree, foreground and sky. F 6.3, 1/250 sec.
Que de fois on a vu traiter le thème d'une voiture dans un paysage — combien souvent mal! Ici tout se tient dans les justes rapports: animal, char, arbre, premier-plan et ciel. F 6.3, 1/250 sec.

ARMIN HAABS BUCH «DIE ZENTRALE»

Irgendwo in der Innerschweiz liegt das kleine Dorf, darin sich ein paar Freunde zusammenfanden. Ob sie nun gerade die Harmonie ihrer Weltanschauung einte, ist sehr zweifelhaft. Hochstwahrscheinlich war's im Gegenteil eine anziehende Gegensätzlichkeit des Herkommens, des Berufes, der Gedanken, die sie zusammenführte. Studenten und Studierte, kunstgewerbelnde Künstler, Tagesschreiberlinge und Ewigkeit-denker, Sportchampions, Emigranten und Vaganten, Politikersöhne (es gab sogar einen «kleinen Gemeinderat») und Apolitische fanden sich statutenlos zum Verein. Ihr Lokal – ruhender Pol in der Ereignisse Flucht – war das Atelier eines Graphikers, eine mittelgroße Stube mit allerlei Komfort, wie Illustrierte in sechs Sprachen, Radio, Franksame Sitzgelegenheiten, Diskussion und beinahe unbeschränkte Aufenthalt-szeit. Zwei zumindest waren stets anwesend, von früh bis spät und umgekehrt. Mit und ohne Unterbrechung, mit und ohne Zustrom des weiblichen Elements.

Es fehlte auch nie der dritte. Unglücklicherweise besaß er eine Rolleiflex und die fixe Idee, daß weniges hienieden von Dauer sei. Auch dieser Debattierklub, der Weltanschauung und Jazzmusik, Picasso und den lieben Gott mit der nämlichen Vehemenz zerredete, wie den letzten Fußballmatch und die nächste Volks-abstimmung schien ihm nicht endlos währen zu können. (Er hatte leider recht.)
Darum versuchte er inmitten der Galgenfrist eines zehnjährigen Blühens der «Zentrale» – sie war wirklich irgendwie ein Mittelpunkt – ein Fixativum zu finden.
Wenn die Pointen der Gespräche knallten, zischten die Blitze der Photolampen, wenn die Paradoxe der Reden strahlten, leuchteten ins Zentralemuster die 500-Watt-Reflektoren, und beim Knacken der Weltanschauungsnüsse klickte der Compurverschluß. Ein paar hundert Bilder füllten die Kartothek. Sie sollten ein Buch werden.

Das Drum und Dran des «dokumentarischen Kernes» stand zur Rede. Es wurde «gestaltet». Köpfe, Orte, Worte, Programme, Parodistische Repräsentativaufnahmen und ironische Montagen. Wort zu Bildern, Bilder über Worte.
Ein Photobuch. «Die Zentrale».

Max Schumacher

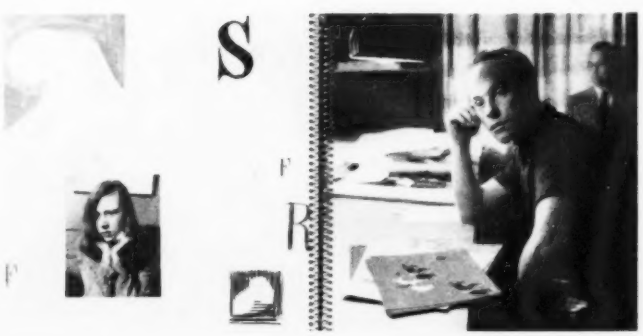
ARMIN HAAB'S BOOK "THE CENTRAL"

Somewhere in the heart of Switzerland lies a small village where a few friends used to meet. Whether it was exactly the harmony of their philosophy of life that brought them together is extremely doubtful. On the contrary, it was more likely an interesting difference in origin, profession and way of thinking that united them. Teacher and taught, artists practising the applied arts, chroniclers of the day and thinkers on eternity, athletic champions, emigrants and vagrants, sons of politicians (there was even a small village "parliament") and others indifferent to politics found themselves in a freely formed society. Their premises – a haven of rest in the rushing tide of events – were in the work-shop of a graphic artist, an average-sized room with sundry comforts such as illustrated papers in six languages, a radio, liquor, somewhere to sit, opportunities for discussion and almost unlimited time to sit around and talk. There were always at least two of them there from early morn till late at night, and vice-versa – with or without interruption, with or without the addition of the female element.

There was always a third there too. Unfortunately he possessed a Rolleiflex – and the fixed idea that little here on earth is of any lasting duration. Even this debating club, where they discussed their conception of the world, jazz, Picasso and religion with the same vehemence as the last football match and the next meeting of the local parliament, seemed to him unable to last for ever. (Unfortunately he was right.)
Therefore he tried during the short breathing space of the ten years' existence of "Die Zentrale" – The Central, a sort of centre for a group of friends – to find a means of "fixing" it for ever.
While the debating was at its most heated the flash lamps hissed, while wit sparkled the 500 watt reflectors shone in the gloom, and while they were busy cracking the hard nut of their conception of the world, the compur shutter clicked. Several hundred pictures filled the files. They were later made into a book.

The details were discussed and the book was created. Heads, places, words, programmes. Parodying typical photographs and ironic montages. Words to pictures, pictures about words.
A book of photographs – "Die Zentrale".

Max Schumacher.



Freunde zu photographieren, wie sie wirklich sind, ist nicht so leicht — in der unbekümmerten Atmosphäre eines Hocks: hat Haab den Journalisten-Freund Schumacher echt gepackt. Ohne ablenkende, falsch wirkende Lichtquellen! F 3,5, 1/10 Sek.

It is not easy to photograph friends as they really are — however Haab has managed to capture his journalist friend Schumacher in the untroubled atmosphere of a friendly gathering. No diverting sources of life with resultant false effects! F 3,5, 1/10 sec.

Photographies des amis tels qu'ils sont n'est pas chose si facile — Haab a vraiment bien saisi son ami le journaliste Schumacher dans l'atmosphère calme d'une réunion amicale. Sans sources de lumière déformante, donnant de faux effets. F 3,5, 1/10 sec.

LE LIVRE « LA CENTRALE » D'ARMIN HAAB

Dans un petit village de la Suisse centrale, quelques amis se sont réunis. Était-ce l'unique besoin d'accorder leur manière d'envisager le monde, était-ce au contraire l'attirance des contrastes qui les rapprochaient ? Quoiqu'il en soit, étudiants, universitaires, artistes de tous genres, chroniqueurs, journalistes, philosophes, sportifs, émigrants, fils de politiciens (il y eut même un petit « conseil municipal »), voire des non-politiciens, tous réunis dans une société sans statuts. Cette rencontre eut lieu dans l'atelier d'un artiste graphiste — pâle immuable dans la fuite des événements — une chambre de moyenne grandeur avec toute sorte de confort. Journaux illustrés en six langues, radio, sièges hétéroclites, discussions, pas d'heure de fermeture, deux participants au moins furent continuellement présents du matin au soir et du soir au matin. Avec et sans interruption, avec et sans présence féminine. Jamais aussi ne manqua le fameux « troisième », qui possédait malheureusement en plus d'un Rolleiflex une idée fixe, celle que peu de choses ici-bas sont durables. Pas même ce club de débats, qui opposait avec une même véhémence les discussions de la position de l'homme devant ses problèmes, de la musique de jazz, de Picasso et l'histoire du Bon Dieu, du dernier match de football, de la prochaine votation, ne lui semblait pas devoir durer longtemps (et il avait en effet raison). C'est pourquoi il chercha pendant ce temps donné d'une dizaine d'années de floraison de cette « Centrale » — ce fut vraiment d'une manière ou d'une autre un « centre » — à le fixer pour la postérité. Lorsque la discussion s'échauffait, les étincelles de lampes de magnésium pétillaient, quand les paradoxes des discours brillaient, les réflecteurs de 500 Watt s'allumaient, et alors que les affirmations, contradictions, témoignages, se heurtaient, on entendit le déclic du Rolleiflex.
Quelques centaines de photographies remplissaient la cartothèque du photographe, et devaient former un livre. C'est ce qui entoure le noyau documentaire qui s'exprime ici. Ainsi se créent : Têtes, lieux, paroles, programmes, documents représentatifs, montages ironiques.

Paroles en images, images en paroles. Un livre de photo : « La Centrale ».

SPECTRUM

Rubrik für Farbenphotographie **Colour Photography** **Rubrique de la photographie en couleurs**

Heh. Schellenberg, Lausanne

Die Fabrikanten der Farbenfilme führen im Konkurrenzkampf immer wieder das Argument ins Feld, ihre Filme brauchen bei der Aufnahme keine Filterkorrektur. Wird nun mit den neuen Negativ-Farbfilmen gearbeitet, so mag dies tatsächlich zutreffen, denn beim Kopieren werden die notwendigen Farbkorrekturen durch entsprechende Farbung des Lichtes im Kopier- oder Vergrößerungsapparat ausgeführt. Beim Umkehr-Farbfilm, welcher in einem Arbeitsgang Diapositive ergibt, ist schon während der Aufnahme zu korrigieren, da die Farbe des fertig entwickelten Bildes nicht mehr wesentlich und ohne Gefahr beeinflußt werden kann. Die Erfahrung zeigt, daß bei jedem Umkehrfilm immer wieder Farbstiche vorkommen, deren Ursache Farbschwankungen innerhalb des Kunstlichtes, hauptsächlich jedoch innerhalb des Tageslichtes sind. Die Farbzusammensetzung variiert je nach Witterung, Landschaft, Jahres- und Tageszeit sehr beträchtlich. Unser Auge gewöhnt sich ständig an die vorherrschende Farbe, so daß wir z. B. einen Ueberschuß an Blau, wie er über die Mittagszeit oder bei Fernsichten fast immer vorkommt, nicht mehr sehen, sondern automatisch kompensieren. Je originalgetreuer ein Film alle Farben wiedergibt, desto empfindlicher reagiert er auf diese Schwankungen. Wenn man sich nicht darauf beschränken will, nur bei dem Licht zu arbeiten, auf welches der Film korrigiert ist, so muß während der Aufnahme die vorherrschende Farbung mit einem Filter dreer Komplementarfarbe kompensiert werden. Es genügt nicht, die Natur so aufzunehmen, wie sie ist, sondern so, wie sie unser subjektives Auge sieht oder auf dem fertigen Bilde sehen möchte.

Wie ermittelt man nun den zu gebrauchenden Filter?

Am besten orientiert man sich mit Hilfe eines einfachen modernen Farbkreises. Auf demselben liegen sich die Komplementarfarben diagonal gegenüber:

Gelb	Y	Magentarot	M	Cyanblau	C
Blauviolett	B	Grün	G	Lachsrot	R

(die Buchstaben entsprechen der Farbbezeichnung der Kodakfilter: Magentarot = Purpur, Violettrot; Cyanblau = grünliches Blau; Lachsrot = Scharlachrot).

Um Violettstich zu neutralisieren, muß durch einen schwachen Gelbfilter, um den beobachteten Blaustich zu neutralisieren, durch einen lachsroten Filter (R), und um den ebenfalls häufigen Grünstich zu neutralisieren durch den Magenta-Filter (M) aufgenommen werden. Selbstverständlich kann auch umgekehrt ein Gelbstich mit einem Blau-Violett-Filter kompensiert werden usw. Man kann auch nachträglich die notwendig gewesene Korrektur bestimmen, indem man den Filter heraussucht, der durch Auflegen auf das durchleuchtete Diapositiv den Farbstich neutralisiert.

Die verschiedenen Lieferanten stellen uns alle notwendigen Korrekturfilter für die Farbphotographie zur Verfügung. Die Firma Kodak offeriert uns die größte Auswahl mit einem Satz von 36 verschiedenen CC-Filtern (Colour-compensating), welcher die oben angegebenen 6 Farbtöne in je 6 Stärkegraden umfaßt. Der CC-Filter ist zum wichtigsten Werkzeug des ernsthaften Farbphotographen geworden und ermöglicht heute, unter allen nur denkbaren Lichtverhältnissen tadellose Bilder zu erhalten. Glücklicherweise benötigt die Landschaft-photographie nur 2 bis 4 Filter dieser Auswahl, denn in der Natur hat man hauptsächlich gegen Blaustich, gelegentlich gegen Grünstich anzukämpfen. Besonders in der Schweiz ist der Filter CC 10 R (Stärke 10, Farbe lachsrot) unentbehrlich, indem er schwachen Blaustich neutralisiert. CC 20 R kompensiert doppelt so starken Blaustich, während die Filter CC 10 M oder CC 20 M entsprechend Grünstich neutralisieren. Die übrigen Filter werden nicht zwecks Unkorrigieren spezieller Lichtquellen, fehlerhafter Emulsionen, Farbreflexen usw. verwendet.

Auf die allgemeine Anwendung der vier Landschaftsfilter und auch der übrigen CC-Filter soll später an dieser Stelle eingegangen werden. Vorläufig nur einige Ratschläge für Aufnahmen im Winter:

Ohne Filter kann im warmen Morgen- oder Abendlicht gearbeitet werden, ferner bei Nahaufnahmen von farbigen Sujets (Personen usw.). Wenn mehr Gewicht auf die Schneelandschaft gelegt wird, ist *Filter CC 10 R* am Platze, der mindestens 50% aller Winteraufnahmen bedeutend verbessert; Allgemein über die Mittagszeit, vor allem unter tiefblauem Himmel, im Hochgebirge usw. Bei ausgesprochenen Fernsichten oder sonst sehr blauen Lichtverhältnissen lohnt sich ein Versuch mit *Filter CC 20 R*. Diese beiden Filter sind auch im Schatten oder bei Schlechtwetter oft sehr zu empfehlen, denn auch da gibt es Blaustich zu neutralisieren. Die Belichtungszeit braucht beim Filter CC 10 R nur um einen Viertel, beim CC 20 R um einen guten Drittel verlängert zu werden.

The manufacturers of colour films always put forward the argument that their films need no correction filters during actual exposure. If the new negative colour films are being used then this is in fact the case, for the necessary colour corrections are carried out during printing by a corresponding colouring of the light in the printing or enlarging apparatus. With reversal films, which in the ordinary course of events produce transparencies, the correction must be made during exposure, for the colours of the developed picture can no longer be altered to any appreciable extent without danger. Experience shows that dominant colours are likely to arise with every film under certain circumstances. The reason for this is mostly to be found in a corresponding colouring of the light during exposure.

Now there are relatively large variations of colour in artificial light sources and more particularly in daylight. The colour composition varies very considerably according to weather, landscape, time of year and time of day. Our eye is continually adjusting itself to the prevailing colour, so that for example we no longer see a dominant blue, which is almost always present at midday or in distant views, but automatically compensate for it. The closer to the original a film reproduces all the colours, the more sensitive its reactions to these variations will be. If one does not want to limit oneself to working only in a light for which a film has been corrected, then the dominant colour must be compensated for during exposure with a filter of its complementary colour. It is not sufficient to photograph nature as it is, but as our subjective eye sees it or expects to see it in the finished picture.

How does one determine then the filter to be used?

The best method is to use a simple modern colour card. On this card which is in the shape of a circle the complementary colours lie diagonally opposite to one another:

Yellow	Y	Magenta	M	Cyan blue	C
Violet blue	B	Green	G	Salmon pink	R

(the letters correspond to the colour designations of Kodak filters: Magenta = Purple, violet red; Cyan blue = greenish, blue; Salmon pink = Scarlet red).

In order to neutralise a dominant violet a pale yellow filter must be used, in order to neutralise the greatly feared dominant blue a salmon pink filter (R) and in order to counteract the equally common dominant green the magenta filter (M). Naturally the reverse is also true and a dominant yellow can be compensated for by using a violet blue filter, and so on. It is also possible to determine the necessary correction afterwards by finding the filter which when placed on the illuminated transparency neutralises the dominant colour.

Most dealers stock all the necessary correction filters for colour photography. Kodak offers us the greatest choice with a set of 36 different CC (Colour compensating) filters, consisting of the 6 above-mentioned colours each in 6 different shades. The CC filters has become the most important item of equipment of the serious colour photographer and makes it possible nowadays to obtain perfect pictures under every conceivable lighting condition. Fortunately landscape photography calls for only 2 to 4 of these filters, for in nature it is mostly a dominant blue, and occasionally a dominant green that has to be compensated. In Switzerland filter CC 10 R (strength 10, colour salmon pink) is the one most often used, for it neutralises a slightly dominant blue. CC 20 R compensate double the amount of blue, while filters CC 10 M and CC 20 M neutralise dominant greens a corresponding amount. The other filters are used more for the purpose of correcting special light sources, faulty emulsions, colour reflexes, etc.

The general use of the four landscape filters and also of the other CC filters will be gone into in subsequent articles in this same column. Just as an introduction, however, here are a few tips for taking photographs in winter.

It is possible to work *without a filter* in warm morning or evening light and when taking close-ups of colourful subjects (people, etc.). If more importance is attached to snow-scenes, then *filter CC 10 R* is the one to use; this filter considerably improves at least 50% of all winter photographs; it should also be used at midday, and particularly under a deep blue sky, in the mountains, etc. For occasionally long views of landscapes or in very blue lighting conditions we recommend filter CC 20 R. Both of these filters are also very often necessary in bad weather or in shadow, for here too there is a dominant blue that requires neutralising. Exposure with filter CC 10 R needs to be lengthened only by a quarter and with CC 20 R by a good third.

Les fabricants de films en couleurs avancent toujours l'argument que leurs films ne nécessitent pas de filtre correcteur. Cela peut très bien se produire, si l'on travaille avec les nouveaux films en couleurs négatifs, car les corrections nécessaires sont apportées à la copie par la coloration correspondante de la lumière dans l'appareil à copier ou à agrandir. Pour le film en couleurs inversible, qui donne directement un diapositif, c'est pendant l'exposition qu'il faut faire la correction, car les couleurs de l'image développée ne peuvent plus guère être modifiées sans danger. L'expérience montre, qu'avec n'importe quel film en couleurs, dans certaines circonstances, apparaissent régulièrement des dominantes, dont la cause réside en général dans une teinte correspondante à la lumière lors de la prise de vue. Il subsiste d'assez importantes variations de couleur dans les différentes sources de lumière artificielle et principalement dans la lumière du jour. La combinaison des couleurs varie considérablement selon le temps, le paysage, l'époque de l'année et l'heure. Nos yeux s'habituent toujours à la couleur dominante, de sorte que, par exemple, nous ne voyons plus un excès de bleu, tel qu'il se produit presque toujours l'après-midi, ou dans le lointain, mais nous le compensons automatiquement. Plus un film est fidèle dans la reproduction des couleurs, plus il réagit à ces variations. Si l'on ne veut se borner à ne travailler que par la lumière pour laquelle le film a été corrigé, alors on doit compenser la couleur dominante pendant la pose au moyen d'un filtre de couleur complémentaire. Il ne suffit pas de prendre la nature telle qu'elle est, mais telle que notre œil subjectif la voit ou désirerait la voir dans l'image achevée.

Comment déterminer maintenant le filtre nécessaire?

Le mieux, c'est de s'orienter d'après un simple cercle chromatique moderne. Les couleurs complémentaires y sont situées en face les unes des autres à l'extrémité des diagonales:

Jaune	Y	Rouge magenta	M	Bleu Cyan	C
Bleu violet	B	Vert	G	Rose saumon	R

(les lettres correspondent à la désignation des filtres Kodak: Rouge magenta = pourpre, rouge violet; bleu Cyan = bleu verdâtre; rose saumon = rouge écarlate). Pour neutraliser une dominante violette, on doit utiliser un léger filtre jaune, pour la dominante bleue si redoutée, un filtre rose saumon (R), et pour la dominante verte tout aussi fréquente le filtre magenta (M). Inversement, il va de soi qu'on peut compenser une dominante jaune avec un filtre bleu violet, etc. On peut également déterminer après coup la correction nécessaire en cherchant le filtre, qui pendant la projection du diapositif, neutralise la dominante. Les différents fournisseurs nous offrent tous les filtres nécessaires à la photographie en couleurs. La maison Kodak nous offre le choix le plus étendu avec un jeu de 36 filtres CC (Colour-compensating) différents: il donne les 6 teintes indiquées ci-dessus en six degrés d'intensité chacune. Le filtre CC est devenu l'instrument le plus important du photographe en couleurs sérieux et permet aujourd'hui d'obtenir des images parfaites dans toutes les conditions d'éclairage imaginables. Heureusement pour les paysages, on n'a besoin que de 2 à 4 filtres de ce choix, car, dans la nature, c'est surtout contre la dominante bleue et parfois contre une dominante verte qu'il faut lutter. En Suisse, on a besoin surtout du filtre CC 10 R (intensité 10, couleur rose saumon), car c'est lui qui neutralise une faible dominante bleue. Le CC 20 R la compense deux fois plus, tandis que les filtres CC 10 M ou CC 20 M compensent la dominante verte d'une manière correspondante. Les autres filtres sont utilisés plutôt pour corriger des éclairages spéciaux, des émulsions défectueuses, des reflets de couleurs, etc.

Quant à l'emploi général des quatre filtres pour le paysage et également des autres filtres CC, on en traitera ultérieurement dans cette rubrique. En guise d'introduction, quelques conseils pour la prise de photos en couleurs en hiver.

On peut travailler *sans filtre* par une chaude lumière du matin ou du soir, ainsi que pour des vues rapprochées de sujets colorés (personnages, etc.). Si l'on attache plus d'importance à des paysages enneigés, c'est le *filtre CC 10 R* qu'il faut employer; il améliore au moins 50% de tous les paysages hivernaux de façon considérable; en général vers midi, surtout sous un ciel bleu foncé, en montagne, etc. Pour les paysages lointains ou lorsque le bleu est particulièrement abondant, il est indiqué de faire un essai avec le filtre CC 20 R. On peut également recommander très souvent l'usage de ces deux filtres dans l'ombre ou par mauvais temps, car là aussi il y a une dominante bleue qu'il faut neutraliser. Il ne faut prolonger le temps de pose que d'un quart avec le filtre CC 10 R et d'un bon tiers avec le filtre CC 20 R.

Plastische Filmprojektion in Deutschland

Ergebnisse neuester deutscher Raumbildforschung

Mit der Entwicklung vom Stummfilm zum Ton- und Farbtonfilm bis zu dem vor allem in Amerika seit langerem bereits sehr verbreiteten Fernsehfilm hat die Projektionstechnik während der letzten Jahrzehnte bekanntlich einen Stand erreicht, der kaum noch eine weitergehende Vervollkommnung des Filmprojektionsverfahrens erwarten ließ. Und dennoch haftet der heutigen Projektionstechnik trotz ihres hohen Entwicklungsstandes noch der sehr wesentliche Mangel raumplastischer Bildwiedergabe an.

Die Bemühungen von Wissenschaft und Technik, das Bild oder dessen Projektion aus seiner flächenhaften zweidimensionalen Beschränktheit herauszuheben und unserem menschlichen Schauen, das raumplastisch ist, also dreidimensional, anzupassen, sind bekanntlich nicht neu und gingen der Einführung des Tonstreifens weit voraus.

Der Grund, warum die an sich jüngere Einführung des Tonbildes früher verwirklicht wurde als das plastische Sehen, hängt in der Hauptsache mit der stürmischen Vervollkommnung der Radiotechnik zusammen, deren Grundelemente auch die Voraussetzung für den Tonfilm bieteten, dessen Einführung zwar keine grundsätzliche Veränderung der Projektionstechnik bedeutete, dieser aber vor neue technische, künstlerische und kulturelle Probleme stellte und, nachdem die Vereinigung von Ton und Bild darstellerische Reife erreichte, auch in wirtschaftlicher Hinsicht allen an der Filmwirtschaft Beteiligten geradezu umwälzende Impulse gab.

Vereinzelte Versuche plastischer Projektionsverführungen mit technisch unzureichenden Mitteln sind im Laufe der letzten Jahrzehnte in kleinerem aber auch größerem Rahmen wiederholt unternommen worden und haben trotz aller damals noch bestehenden Mängel ihre erstaunliche Wirkung auf die Zuschauer nicht verfehlt. Allen diesen Versuchen gemeinsam war aber einmal die technische Unvollkommenheit, andererseits der für den an flächenhaftes Sehen gewohnten Beschauer verblüffende Effekt, der so stark war, daß er die technischen Mängel oft in den Hintergrund treten ließ. Die diesen Versuchen zu Grunde liegenden Verfahren gingen in der Hauptsache von drei Prinzipien aus, und zwar dem Komplementärfarbenverfahren, dem Rasterverfahren und dem Verfahren der Polarisation des Lichtstrahles.

Das Polarisationsverfahren mit linear polarisiertem Licht hingegen erfordert zur Vermeidung einer Licht-trahlauslöschung eine strikte Einhaltung des Drehwinkels von 90°. Das würde bedeuten, daß jede Neigung des Kopfes für den Betrachter zu störenden Doppelbildern führen würde. Dieses Verfahren ist daher ebenfalls als für den praktischen Gebrauch ungeeignet abzulehnen.

Als das dem Sehen entsprechende, die vorerwähnten Mängel nicht aufweisende Verfahren verbleibt die Verwendung der zirkularen Polarisation nach Dres. Wiemer, die im Gegensatz zur linearen Polarisation störungsfrei die für das raumplastische, wirklichkeit-getreue Sehen erforderlichen physikalischen Bedingungen des raumplastischen Films erfüllt.

Bei diesem Verfahren wird das Licht durch den Polarisator in eine rechts- oder linksgerichtete Kreisschwingung versetzt, so daß beispielsweise die rechte Kamera ein rechts-zirkular polarisiertes Licht für die Bilddar-tellung benutzt, die linke Kamera ein links-zirkular polarisiertes. Betrachtet der Beschauer nun mit entsprechenden Analysatoren — also mit dem rechten Auge rechts-zirkular, mit dem linken Auge links-zirkular — so wird er völlig getrennt, ohne jede störende Farbenwirkung mit seinen Augen die für das plastische Sehen notwendigen Bildeindrücke in sich aufnehmen. Dabei umfassen die dieser deutschen Erfindung zu Grunde liegenden in- und ausländischen Patentrechte auch noch den Rechtsschutz für eine weitere bedeutsame Einrichtung mit deren Hilfe die bisher bei der Polarisation auftretende Lichtmündung vollkommen vermieden wird. Hierdurch ist jenes ausschlaggebende Hemmnis beseitigt, das einer wirtschaftlichen Auswertung der Stereoprojektion bisher im Wege stand und nunmehr der Weg für die plastische Standbild-, Schmalfilm- (Heimkino, Schulfilm etc.) und Theaterfilmprojektion freigegeben.

Da mit der Einführung der Stereostandbildprojektion die Einführung der Stereoschmalfilmprojektion Hand in Hand geht, unterliegt es keinem Zweifel, daß sowohl die Wissenschaft, und zwar insbesondere die Medizin (plastische Demonstration von Operationen), Biologie, Chemie, Physik (Molekül- und Atomaufbau), Kunstgeschichte, als auch der große Kreis der Schmalfilmfreunde an der kommenden plastischen Schmalfilmprojektion sehr interessiert sein wird.

Dr. H. V.

Three-dimensional Motion Picture Projection in Germany

Results of the latest research on three-dimensional pictures

With the development from silent pictures to sound and colour pictures and even to television films, which have been widely used in America for some time, the technique of projection has, in recent decades, reached a level such that continued perfecting of the film projection process is hardly to be expected. Nevertheless, a drawback to the present-day projection technique, in spite of its high state of development, is the very vital lack of spatial reproduction.

It is well known that the efforts of scientists and technicians to lift the picture or its projection out of its flat, two-dimensional limitation and to adapt it to our human vision, which is three-dimensional, are not new, and they actually began long before the introduction of sound-films.

Although sound films were introduced more recently than the three-dimensional film, they reached practicality sooner, chiefly due to the accelerated development of radio technique, the basic elements of which were also the essentials for sound films. Their introduction meant no essential change in the technique of projection, but presented it with new technical, artistic, and cultural problems. Also from the economic point of view, after a theatrically finished combination of sound and picture was attained, the introduction of sound films gave a revolutionary impulse to all those who were connected with the film industry.

Repeated attempts at three-dimensional projection with technically insufficient means have been made in the course of recent decades, on a small scale as well as on a large, and in spite of all their deficiencies they have always had an amazing effect on the audience. Common to all these trials, however, was, on the one hand, the technical imperfection, and on the other hand, the surprising effect — surprising, that is, the onlooker who had been accustomed to seeing two-dimensional films — and this effect was so strong that it pushed the technical imperfections into the background. The processes used in these trials were based chiefly on three principles, the complementary colour process, the grid-screen process, and the polarized light process.

For physical and psychological reasons the first two methods are out of question for the presentation of stereoscopic motion pictures before a large audience. They have only an historical value. The polarized light process with plane polarized light on the other hand requires that the polarized directions be kept strictly at right angles to prevent the extinguishing of the light beam. This means that tilting one's head leads to disturbing double pictures. Therefore this process is likewise to be rejected as unsuited for practical use.

One process which corresponds to our visual perception yet does not have the before-mentioned deficiencies is that of Dres. Wiemer utilizing circularly polarized light which, in contrast to plane polarized light, fulfills the physical conditions for three-dimensional films that afford true to life depth-perception without any accompanying disturbing effects.

In this process the light is circularly polarized in a clockwise or counter-clockwise direction by means of the polarizer. Thus, for example, the camera on the right may use clockwise circularly polarized light while that on the left uses counter-clockwise polarized light. If the onlooker uses the corresponding analyzers — a clockwise analyzer on the right eye, a counter-clockwise analyzer for the left — then each of his eyes will be viewing distinct pictures, which is a necessary condition for stereoscopic vision, yet without any disturbing colour interference. The basic German and foreign patents of this German invention also cover another important installation which eliminates the loss of light that up to now has accompanied the use of a polarizer. Thus the decisive obstacle that has stood in the way of the economic exploitation of stereoprojection is removed and the way is now open for the three-dimensional projection of still pictures, of 8 and 16 mm. motion pictures in the home and school, and of cinema films.

Because the introduction of the stereoscopic projection of still pictures and of 8 and 16 mm. motion pictures goes hand in hand, there is no doubt that both amateur moving picture enthusiasts and science, particularly medicine (for three-dimensional demonstrations of operations), biology, chemistry, physics (for molecular and atomic structure), history of art, etc., will be interested in the coming stereo-projection of 8 and 16 mm. films.

Projection de films en relief en Allemagne

Résultat des recherches dans le domaine de l'image en relief

Le développement de la technique de la projection, du film muet au film sonore noir et en couleur, puis la diffusion depuis longtemps relativement grande en Amérique, du film télévisé, a conduit au cours de la dernière décade, à des progrès que l'on ne croyait guère pouvoir dépasser. Or, malgré cela, la technique actuelle de la projection pèche, quoique très perfectionnée, par le manque de représentation spatiale.

Les efforts de la science et de la technique, tendant à sortir l'image ou sa projection de sa représentation limitée au plan, soit à deux dimensions, pour l'adapter à la vision humaine, plastique, à trois dimensions, ne datent pas d'aujourd'hui, ils ont même précédé de longtemps la bande sonore.

La raison de la réalisation plus rapide du film sonore, quoiqu'il soit apparu après la vision en relief, se trouve avant tout dans le développement fantastique de la technique de la radio, qui constitue la base du film sonore et qui, sans toucher au principe même de la projection, nous a placé devant de nouveaux problèmes techniques, artistiques et culturels, et a donné une impulsion révolutionnaire à l'ensemble de l'économie cinématographique, dès le moment où le son et l'image eurent atteint une présentation parfaite.

Disposant de moyens techniques insuffisants, des essais isolés de projection en relief ont été tentés à de réitérées fois au cours des dernières décades, en petit et en grand, et n'ont pas manqué, malgré bien des défauts, de révéler l'impression surprenante qu'ils exerçaient sur le public. Tous ces essais avaient ceci de commun, d'être d'une part techniquement imparfaits, mais de surprendre d'autre part à tel point l'assistant habitué à l'image plate, qu'il reléguait volontiers les dites imperfections au second plan. Ces essais étaient basés principalement sur trois procédés, celui de l'emploi des couleurs complémentaires, celui consistant à se servir d'une trame et celui utilisant de la lumière polarisée.

Des raisons d'ordre physique et psychologique s'opposent à la présentation d'images plastiques à un grand public par le moyen des premiers procédés. Ces méthodes n'ont plus qu'un intérêt historique.

Le procédé faisant appel à la polarisation par lumière linéairement polarisée exige par contre le maintient précis d'un décalage de 90° si l'on ne veut risquer l'extinction des rayons lumineux. Ceci veut dire que toute rotation de la tête de l'observateur conduirait à des images doubles d'un caractère gênant. Ce procédé est donc aussi pratiquement inutilisable.

Il subsiste ainsi la polarisation circulaire selon Dres. Wiemer, qui seule correspond à la vue, ne présente pas les défauts cités plus haut et, contrairement à la polarisation linéaire, remplit les conditions physiques nécessaires à la vision naturelle en relief des films, sans la moindre gêne.

Selon ce procédé, le polarisateur met la lumière en vibration circulaire tournant à gauche ou à droite, de telle façon par exemple, que l'appareil de droite polarise la lumière selon un mouvement circulaire tournant à droite, et celui de gauche selon un mouvement circulaire tournant à gauche. Examinant les images au moyen d'un analyseur correspondant, laissant pénétrer la lumière circulairement polarisée de l'appareil de gauche dans l'œil gauche, et celle de l'appareil de droite dans l'œil droit, le spectateur prendra conscience séparément et sans action aucune sur la couleur, des deux impressions lumineuses nécessaires à la reconstitution du relief. Les brevets pris en Allemagne et à l'étranger pour protéger cette invention allemande couvrent également une autre disposition importante, par laquelle la diminution de luminosité propre à la lumière polarisée est entièrement évitée. Ainsi disparaissent tous les mouvements majeurs, qui s'opposaient jusqu'ici à la mise en pratique de la projection stéréoscopique, ouvrant la voie à la projection fixe en relief, et à la projection plastique animée de petit format (famille, écoles, etc.) et normale pour salles de spectacle.

Vu que la projection stéréoscopique du film de petit format va de pair avec la projection fixe en relief, il n'y a aucun doute que ce procédé intéressera au plus haut degré la science, en particulier la médecine (démonstration en relief d'opération), la biologie, la chimie, la physique (composition des molécules et des atomes), l'histoire de l'art, ainsi que tous les amis du cinéma de petit format.

La photographie plastique venant d'atteindre la maturité voulue, le film stéréoscopique sera obligatoirement appelé à paraître dans les salles de projections, car il ne pose actuellement plus de problèmes techniques mais exige toutefois l'investiture de capitaux importants pour la production de films stéréoscopiques.

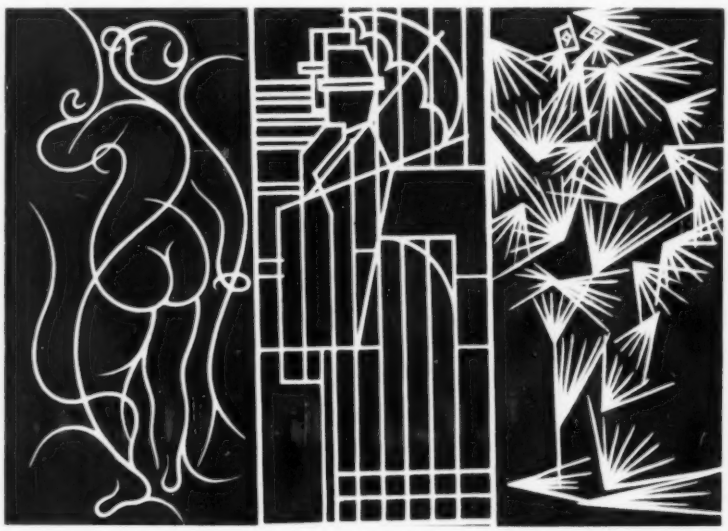
Dr H. V.

In Italien, Belgien und Frankreich wird seit einigen Jahren Wesentliches auf einem für den Film neuen Gebiete geleistet. Die Beschäftigung der siebenten Kunst mit anderen Künsten begann mit der Darstellung architektonischer Monumente auf indirektem Wege, d. h. durch Filme, die sich die Fremdenverkehrswerbung zum Ziele gesetzt hatten; hier zeichneten sich vor allem einige französische Regisseure aus, von denen René Lucot mit seinem « Rodin » genannt sei. Erst später begann man, kurz nach dem Kriege die ersten Reportage-Kurzfilme über das Leben von Malern und über ihr Werk zu drehen. Resnais zeigte einen « Gauguin » und einen « Van Gogh » und der Belgier Haesaerts einen « Rubens », wo er einen eigenen Weg beschritt; seine Beschreibung der Werke des Malers enthielt gleichzeitig erstmalig eine Kritik seiner Arbeiten.

Paul Haesaerts trat auf der XI. Biennale in Venedig durch « Besuch bei Picasso » und « Von Renoir bis Picasso » hervor und holte sich zwei Goldmedaillen für den besten Kunstfilm und den besten Kurzfilm. In « Besuch bei Picasso » schildert der Film zum ersten Male die Arbeitsweise eines der größten Künstler der Gegenwart der Mit- und Nachwelt. Haesaerts begab sich nach Vallauris, wo er den Künstler bei seiner Arbeit beobachtete, und in das Innere des dortigen Museums, wo Picassos Skulptur « L'Homme à la brebis » aufbewahrt ist. Er besuchte ihn außerdem bei der Tätigkeit im Schlosse Grimaldi bei Antibes, das — in ein Museum umgewandelt — den größten Teil seiner Gemälde, Zeichnungen und Keramiken enthält. Wir sehen Picasso unmittelbar bei der Schöpfung seiner Werke, seine Gesten und seine Ausdruckskraft beim Entwurf von Zeichnungen.

In « Von Renoir bis Picasso » hat sich Haesaerts eine noch wesentlich schwierigere Aufgabe gestellt. Zum ersten Male versucht er hier drei charakteristische Tendenzen der modernen Kunst, drei wesentliche Tendenzen der Kunst aller Zeiten, einander gegenüberzustellen. Jede der drei Tendenzen wird durch einen besonders ausgeprägten zeitgenössischen Maler vertreten. In der Einleitung wird kurz gezeigt, daß bereits in den ältesten Zeiten Sinnlichkeit, intellektuelle Stärke und Leidenschaft traditionelle Leitmotive der Kunst waren. In der modernen Kunst finden sich dann diese drei Tendenzen wieder, vermengen sich und kreieren die Mannigfaltigkeit der gegenwärtigen französischen Malerei. Haesaerts präsentiert uns Auguste Renoir als Typ der dem Fleisch entsprungenen Kunst, als

In diesen 3 Frauenfiguren zeigen Renoir, Seurat und Picasso drei grundlegende ästhetische Tendenzen, die der Sinneslust, dem Intellekt und der künstlerischen Leidenschaft entspringen. (Aus: Von Renoir bis Picasso.) • Dans ces trois figures de femmes, Renoir, Seurat et Picasso montrent trois tendances esthétiques fondamentales, qui naissent de la joie des sens, de l'intelligence et de la passion artistique. (« De Renoir à Picasso ».) • In these three figures of women, Renoir, Seurat and Picasso show the three basic aesthetic tendencies, which spring from the joys of the senses, the intellect and artistic passion.



Haesaerts zeigt uns in Trickzeichnungen die Konstruktion dreier Figuren von Renoir, Seurat und Picasso in abstrakten Formen. (Aus: Von Renoir bis Picasso.)

Haesaerts nous montre par un truquage de dessins la construction de trois figures de Renoir, Seurat et Picasso représentées par des formes abstraites. (« De Renoir à Picasso ».)

In three trick drawings, Haesaerts shows us the construction of three figures by Renoir, Seurat and Picasso in abstract forms. ("From Renoir to Picasso".)

Depuis quelques années, en Italie, en Belgique et en France, on fait de bon travail dans un domaine encore nouveau du cinéma. Les rapports du septième art avec les autres arts ont commencé par la reproduction de monuments architecturaux d'une manière indirecte, c'est-à-dire par des films conçus dans le but d'attirer les touristes; dans ce domaine, ce sont surtout quelques régisseurs français qui se sont distingués, parmi lesquels il faut nommer René Lucot, avec son film « Rodin ». C'est seulement plus tard qu'on a commencé de tourner, tout de suite après la guerre, les premiers courts-métrages consacrés à la vie des peintres et à leurs œuvres. Resnais fit un « Gauguin » et un « Van Gogh » et le Belge Haesaerts un « Rubens », où il suivit une voie originale; pour la première fois sa description des œuvres du peintre contient en même temps une critique.

Paul Haesaerts s'est présenté à la XIe Biennale de Venise avec « Visite à Picasso » et « De Renoir à Picasso », et a obtenu deux médailles en or pour le meilleur film d'art et le meilleur court-métrage. Dans « Visite à Picasso », le film, pour la première fois, montre la méthode de travail d'un des plus grands artistes contemporains et de tous les temps. Haesaerts s'est rendu à Vallauris où il a observé l'artiste au travail et y a pénétré dans le musée où se trouve la statue de Picasso « L'Homme à la brebis ». Il le visita encore au travail dans le château Grimaldi à Antibes, qui, changé en musée, contient la plus grande partie de ses toiles, ses dessins et ses céramiques. Nous voyons Picasso uni en quelque sorte à l'œuvre qu'il est en train de créer, nous voyons ses gestes et sa puissance d'expression dans l'esquisse de dessins.

Dans le film « De Renoir à Picasso », Haesaerts s'est imposé une tâche encore plus difficile. Pour la première fois, il essaie dans ce film de comparer les trois tendances caractéristiques de l'art moderne, trois tendances essentielles de l'art de tous les temps. Chacune des trois tendances est représentée par un peintre contemporain de premier rang. Dans l'introduction, il montre rapidement que déjà dans le passé le plus reculé la sensualité, la force intellectuelle et la passion étaient les traits dominants traditionnels de l'art. Dans l'art moderne, on retrouve ces trois tendances; elles créent, en s'entremêlant, la diversité de la peinture française contemporaine. Haesaerts nous présente Auguste Renoir comme le type des artistes chez lesquels l'art prend sa source dans la chair, comme le peintre des figures tran-

Maler ruhiger und fröhlicher Gesichter der Sonne und des Lebens im Freien, des Tanzes, der Früchte, der Blumen, kurz aller irdischen Freuden. Georges Seurat ist hingegen der vollendete Typ einer Kunst, die ihren Ursprung im Gehirn hat, ein abstrakter kluger Maler, der die Bewegungslosigkeit, die einfachen Gegensätze und die schematisch-eckigen Umrisse liebt. Schließlich erscheint wiederum Picasso als Vertreter der leidenschaftlichen Kunst, der bis ins Extreme schematisiert; seine ästhetische Ausdruckskraft übersteigert die Fleischeslust von Renoir ins Kolossale. Hier werden in einem bemerkenswerten kunstkritischen Exposé unter Zuhilfenahme der Sprache des Films gewisse Kunstformen mit ihren Eigenarten, ihren gegenseitigen Beziehungen und ihren Entwicklungen geschildert. Diese erfolgreichen Begegnungen zweier so verschiedenartiger Kunstformen eröffnen interessante Perspektiven für die Zukunft. Film und Malerei beginnen sich gegenseitig zu befruchten, und die Rolle des Films auf diesem noch so wenig erschlossenen Gebiete wird vielleicht einmal dazu führen, daß das Studium der bildenden und darstellenden Künste ohne seine Mithilfe undenkbar erscheint.

B. D.

Renoir ist vor allem der Maler der Üppigkeit und der opulenten Formen. (Aus »Von Renoir bis Picasso«) ★ Renoir est avant tout le peintre des joies de la chair et des formes généreuses. (»De Renoir à Picasso«) ★ Renoir is above all a painter of voluptuous forms and the joys of the flesh. (»From Renoir to Picasso«)

DER FILM UND DIE MODERNE MALEREI

THE FILM AND MODERN PAINTING (page 36)

LE FILM ET LA PEINTURE MODERNE

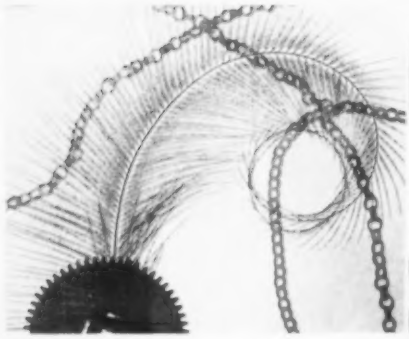
Pablo Picasso entwirft mit einem einzigen Pinselstrich die Silhouette eines Vogels auf Glas. (Aus »Besuch bei Picasso«) ★ Pablo Picasso esquisse d'un seul trait de pinceau sur du verre la silhouette d'un oiseau. (De »Visite à Picasso«) ★ With a single stroke of the brush, Pablo Picasso sketches the silhouette of a bird on glass. (»Visite to Picasso«)

quilles et joyeu-ses, du soleil et de la vie en plein-air, de la danse, des fruits, des fleurs, bref de toutes les joies matérielles. Par contre, Georges Seurat présente le type partait d'un art qui a ses origines dans le cerveau, un peintre abstrait, intelligent, qui aime la séparation des mouvements, les contrastes simples et les contours anguleux comme ceux d'un schéma. Enfin parait Picasso en tant que représentant de l'art passionné, qui schématise à l'extrême; sa puissance d'expression artistique dépasse les joies charnelles de Renoir pour atteindre au colossal. Ici dans un remarquable exposé critique sur l'art, fait dans le langage du film, on a illustré certaines formes de l'art avec toutes leurs particularités, leurs relations mutuelles et leurs développements.

Ces rencontres heureuses de deux formes si différentes de l'art ouvrent des perspectives intéressantes pour l'avenir. Le film et la peinture commencent à se servir mutuellement et le rôle du film dans ce domaine jusqu'ici presque fermé aura peut-être comme résultat un jour que l'étude des arts figuratifs et représentatifs paraitra impossible sans son aide.

B. D.

Großaufnahme von Pablo Picasso. (Aus »Besuch bei Picasso«) ★ Gros plan de Pablo Picasso. (De »Visite à Picasso«) ★ Close-up of Pablo Picasso. (»Visite to Picasso«)



Pierre Jahan

Erich Auerbach

Lawrence Le Guay

Hans Hammarskjold

Photography Year-Book 1951

Das von Harold Lewis in The Press Centre, Ltd., London, herausgegebene *Photography Year-Book* ist mehr als ein Photo-Bildbuch — eher ein Querschnitt durch die heutige Photographie, insbesondere die englische der jüngern Generation; das ist leicht verständlich, da es sich um eine Publikation englischen Ursprungs und englischer Mentalität handelt. In gewissem Sinne ist es auch ein Rechenschaftsbericht — in der Hinsicht nämlich, daß die einzelnen Sektoren, die Mode, Porträt, Farbphoto, Nahaufnahme, Presse, wissenschaftliche Photos, Tierleben usw. umfassen, von namhaften Photographen und Fachleuten kritisch kommentiert und, zum Teil, ideologisch motiviert werden. Hier finden sich Namen wie Allan Cash, Sir Geoffrey De Havilland, D. A. Spencer, Angus McBean, Walter Nurnberg, Levenson, G. A. Jones und andere — Leute also, die dank ihrer Leistungen ein gewichtiges Wort mitzureden haben.

Die Auswahl der Photos geschah mit Geschmack und wirkt reich in ihrer Vielfalt, wenn auch extrem-künstlerischen Experimenten kein Raum gewährt wurde und bedeutende europäische Namen fehlen. Das Buch aber ist als Ganzes ausgezeichnet gedruckt und sympathisch aufgemacht! — eine verdienstvolle Publikation, und die beigefügten Uebersetzungen der Artikel und der Bildtitel in Französisch, Deutsch und Spanisch machen den Band uns Festlandeuropäern noch wünschenswerter.

Photography Year-Book published by Harold Lewis at the Press Centre Ltd., London, is more than just a book of photographs — it is more like a cross-section of photography to-day, particularly the photography of the younger generation in England; this is quite understandable since it is an English publication with an essentially English character about it. In a certain sense it is also a statement of accounts — since the different sections, which include fashions, portraiture, colour photography, close-ups, press and scientific photographs, photographs of animal life, etc. are critically commented on by well-known photographers and experts and are in part ideologically motivated. Here we find names such as Allan Cash, Sir Geoffrey de Havilland, D. A. Spencer, Angus McBean, Walter Nurnberg, Levenson, G. A. Jones and others — that is to say people who, thanks to their own work, have something of importance to say.

The rich variety of photographs has been selected with taste, even though no room has been reserved for extreme artistic experiments and some important European names are missing altogether. On the whole however, the book is excellently printed and pleasingly produced! A praiseworthy publication, and the translation into French, German and Spanish of the articles and captions to the photographs makes the book all the more enjoyable for us Europeans on the Continent.

Photography Year-Book, édité par Harold Lewis à Press Centre, Ltd., Londres, est plus qu'un simple livre de photos — plutôt une coupe à travers la photographie d'aujourd'hui, et surtout à travers celle de la jeune génération anglaise; c'est facile à comprendre, car il s'agit ici d'une publication d'origine et de caractère anglais. Dans un certain sens, c'est également un relevé de comptes — du fait que les différentes sections comprenant la mode, le portrait, la photo en couleurs, les gros plans, la presse, la photo scientifique, les animaux, etc. sont accompagnées d'un commentaire critique fait par des photographes et des experts renommés, et reçoivent dans une certaine mesure une justification théorique. Ici nous trouvons des noms tels que ceux de Allan Cash, Sir Geoffrey de Havilland, D.-A. Spencer, Angus McBean, Walter Nurnberg, Levenson, G.-A. Jones et d'autres — des gens donc qui, en vertu de leurs propres réalisations, ont une opinion valable à émettre. Le choix des photos a été effectué avec goût et donne une impression de richesse par sa grande variété, bien qu'on n'ait point réservé de place aux expériences artistiques d'avant-garde et qu'il manque des noms européens très importants. Dans l'ensemble, le livre est cependant très bien imprimé et présenté d'une manière très agréable; c'est une publication pleine de mérite et la traduction en français, en allemand et en espagnol dont les articles et les légendes de photos sont accompagnés, rend le livre d'autant plus intéressant pour nous autres Européens du continent.

Marcel L'Hoby

Edward Carey

Angus McBean

© Grant Thomson

Hier werden periodisch phototechnische Fragen, die allgemein interessieren, behandelt

Nous traiterons ici périodiquement des questions de technique photographique d'un intérêt général

Here photo-technical questions which are of general interest will be dealt with periodically

Der Amateur holt sich Rat
L'amateur se fait conseiller
The amateur asks for advice

Ein Amateur schreibt uns: „Trotzdem ich das Gefühl habe, daß ich meine Filme sehr sorgfältig entwickle (und die Entw.-Temperatur auf durchschnittlich 19 Grad halte), mache ich die Beobachtung, daß manche meiner Negative, wenn nicht schon im Fixierbad, so doch später einen gelblichen Schleier aufweisen, der mit der Zeit noch stärker wird. Was mache ich da falsch?"

Antwort

„Um es offen und ehrlich zu sagen: Sie schenken dem Fixieren zu wenig Aufmerksamkeit! Meist ist es so, daß das Fixierbad zu sehr ausgenützt wird. In einem Liter Fixierbad sollte man nicht mehr als ca. 10 Platten oder Planfilme im Format 9 × 12 oder etwa 8 bis 10 Rollfilme (Achterspulen zu 6 × 9) fixieren, und das bei einer Temperatur von 17 bis 19 Grad. Fixieren Negative zu langsam, dann ist die Temperatur des Fixierbades zu niedrig oder das Bad verbraucht — also sofort frisches, richtig temperiertes Fixierbad benutzen (mindestens 10 Minuten). Ist der Unterschied in der Temperatur zwischen Entwickler und Fixierbad zu groß oder das Fixierbad zu warm, dann riskieren Sie, daß die Schicht abschwimmt. Vor allem in der warmen Jahreszeit empfiehlt sich ein *Härte*-fixierbad; ein brauchbares Rezept hiezu: auf 1000 ccm Wasser entfallen 200 g Fixiernatron, 6 g Chromalaun und 1 g festes Natriumbisulfit. Das Ansetzen dieses Fixierbades besorgt Ihnen Ihr Drogist, wenn Sie es nicht selbst wagen wollen. Behält das Negativ nach dem Fixieren eine leicht bräunliche Färbung, so kann das auf nicht genügend angesäuertes Fixierbad zurückzuführen sein; also richtig angesäuertes Bad benutzen: auf 1000 ccm Wasser 200 bis 250 g Fixiernatron und 20 bis 25 g Kaliummetabisulfit. Was aber leicht vergessen wird, ist folgendes: wird nach dem Fixieren nicht genügend gewässert, so bleiben in der Schicht Spuren von Fixiernatron zurück, die sich als graue oder braune Flecken bemerkbar machen; das in der Schicht noch vorhandene Fixiernatron kristallisiert sich aus und zersetzt das Negativ. Hier hilft nur ausgiebiges Wässern in fließendem Wasser. Ein grauer Belag, der den Negativen während des Wässerns ein „schlieriges" Aussehen gibt, ist auf Kalkabsonderungen des Leitungswassers zurückzuführen — der Belag verschwindet, wenn man dem letzten Waschwasser Speiseessig oder ein paar Tropfen (aber nur ein paar!) Salzsäure zusetzt. Also noch einmal: Fixieren in frischem, angesäuertem Fixierbad und ausgedehntes Wässern! Prüfen Sie Ihre Negative im Archiv auf solche Fehler — manche sind, nach gründlicher Wässerung, noch zu retten.

Un amateur nous écrit:

« Tout en ayant l'impression de développer mes films avec beaucoup de soins (en maintenant la température du bain à une moyenne de 19°), je dois constater que plusieurs de mes négatifs présentent un voile jaune augmentant avec le temps et se formant, sinon déjà dans le bain de fixage, généralement par la suite. Où est la faute?

Réponse

« En toute sincérité, vous attachez trop peu d'importance au fixage! Il en est généralement ainsi, on épuise trop le bain de fixage. Dans un litre de bain de fixage, on ne devrait pas fixer plus qu'environ 10 plaques ou pellicules rigides du format 9 12 ou 8 à 10 films en bobines (à 8 vues 6 9), à la température de 17° à 19°. Lorsque le fixage est trop lent, c'est que la température du bain est trop basse ou le bain épuisé; il faut alors le remplacer immédiatement par du bain frais, à bonne température (au moins durant 10 minutes). Si la différence de température entre révélateur et fixage est trop grande ou le bain de fixage trop chaud, vous risquez le décollement de l'émulsion. Durant la saison chaude, il est recommandable d'utiliser un bain de fixage tannant la gélatine, et dont voici une recette utile: compter 200 g. d'hyposulfite par 1000 cm³ d'eau, 6 g. d'alun de chrome et 1 g. de bisulfite de soude cristallisé. Votre droguiste préparera ce bain, si vous craignez de le faire vous-même. Si le négatif conserve une légère teinte brune après le fixage, c'est que le bain n'est pas suffisamment acide. Mettre dans ce cas 200 à 250 g. d'hyposulfite par 1000 cm³ d'eau et 20 à 25 g. de métabisulfite de potasse. On tient toutefois trop peu compte de ce qui suit: un fixage suivi d'un rinçage insuffisant laisse subsister des résidus d'hyposulfite dans la gélatine, apparaissant tôt ou tard sous forme de taches grises ou brunes; puis l'hyposulfite se cristallise et détruit peu à peu le négatif. Le seul remède est un rinçage complet à l'eau courante (au moins une demi-heure). Un certain dépôt gris, donnant au négatif un aspect voilé, se produisant pendant le lavage est dû à un précipité calcaire provenant de l'eau des conduites. Ce voile disparaît par l'adjonction de vinaigre ordinaire à la dernière eau de rinçage ou de quelques gouttes (mais seulement quelques-unes!) d'acide sulfurique. Nous répétons: Fixer dans un bain de fixage frais, acide, et rincer abondamment! Examiner de temps à autre les négatifs de vos archives... bon nombre de négatifs jaunis pourront être sauvés par un lavage à fond.

An amateur has written to us: "Although I have the feeling that I develop my films very carefully (and keep the developping temperature on an average of 19 degrees), I have observed that some of my negatives — though not in the fixing solution, but later on have a kind of yellowish coating which increases with time. What am I doing wrong?"

Answer

„To be quite frank: You pay too little attention to the fixing! Mostly, the fixing bath is used too often. In one litre of fixing bath you should not fix more than about 10 plates, or films sized 9 × 12 or about 8 to 10 rolls of film (8 exposure rollfilms 6 × 9), and at a temperature of 17—19 degrees (Centigrade). If the negatives are fixed too slowly the temperature of the fixing bath is too low or else the bath is already used up; so: always use fresh and properly temperated fixing bath (at least 10 minutes). If the difference in the temperature between the developper and the fixing bath is too great, or if the fixing bath is too warm, then you will run the risk of the emulsion floating off. Especially in the warm season a hardening fixing bath is advisable; this is a good recipe: to 1000 ccm. of water add 200 grams of hypo, 6 grams of chrome alum and 1 grams of chrystallized sodium bisulfite. Your druggist will prepare this fixing bath for you if you do not want to try it yourself. If after the fixing, the negative still has a slightly brown colouring, this may be due to an insufficiently acidified fixing bath. Therefore, see that you use a sufficiently acidified bath: to 1000 ccm. of water add 200 to 250 grams of hypo and 20 to 25 grams of potassium meta-bisulfite. However, the following easily gets forgotten: if there is not sufficient watering after the fixing, traces of hypo remain in the emulsion and sooner or later shows as gray or brown spots: the hypo still in the emulsion crystallized and gradually decomposes the negative. Here only plenty of watering will help (at least half an hour), and in running water. A certain gray film which gives the negatives a "streaky" appearance during the watering, is due to calcereous deposite of the water from the tap. This film will disappear if you add vinegar or a few drops (but really only a few drops!) of sulphuric acid to the last washing water. Thus, once again: do the fixing in fresh acidified fixing bath and thorough watering! From time to time look at your negatives in the archives with a view to these defects- after a thorough watering some of the "yellow" ones can still be saved.

WARUM ICH PHOTOGRAPHIERE — WIE ICH PHOTOGRAPHIERE

WHY I TAKE PHOTOGRAPHS — HOW I TAKE PHOTOGRAPHS

POURQUOI JE PHOTOGRAPHIE — COMMENT JE PHOTOGRAPHIE

Im Verlag Bertieri in Mailand ist ein Buch von Mario Bellavista erschienen, betitelt "Perche fotografo — come fotografo" (Warum ich photographiere — wie ich photographiere). Diese Selbstdarstellung erklärt, wie der Verfasser zu seiner heutigen Art des Photographierens kam. Sie zerfällt in zwei Teile. Der erste Teil zeigt die Entwicklung Bellavistas auf. Es fehlen dabei weder die frühesten Aufnahmen, deren erste 1922 entstanden ist, noch die letzten Werke vom Jahre 1947. Gleichsam zu Ehren eines Vierteljahrhunderts photographischer Tätigkeit hat Bellavista die verschiedenen Stile, die er durchlaufen hat, zu einem Stufenbau geordnet, um mit dem zweiten Teil auf diesen Sockel sein eigenes Denkmal zu setzen.

Bellavista präsentiert uns 52 Photos, die er als Bestleistungen betrachtet, und aus zweihundert Ausstellungsbildern, die zwischen 1931 und 1947 entstanden sind, ausgesucht hat. Jeder Photo ist auf der Gegenseite die Kopie des Negativs beigegeben, sodaß der Betrachter überprüfen kann, welche Veränderung durch Ausschnitt und Vergrößerung erzielt worden ist. Wo mehrere Aufnahmen nötig waren, um das Maximum des Möglichen an Bildwirkung zu erreichen, wurden auch die Kopien der andern Negative beigegeben. Natürlich fehlen nirgends die technischen Angaben: Tageszeit, Apparat, Fokus, Filter, Film und Belichtung sind überall auf das genaueste vermerkt. Die lyrischen Texte zu den Bildern (italienisch, englisch, französisch und spanisch) wurden von dem bekannten Schriftsteller Gova verfaßt.

Für den Anfänger erweist sich diese Vielfalt der Auswahl in all den technischen Daten als eine ausgezeichnete Hilfe, sein eigenes Schaffen zu kontrollieren. Für die Könner ergibt sich aus der Gegenüberstellung der Originale und ihrer Vergrößerung manche fruchtbare Anregung.

Bertieri, a firm of publishers in Milan, have just published a book by Mario Bellavista, called "Perche fotografo, come fotografo" (Why I Take Photographs — How I Take Photographs). This book explains how the author came to adopt his present style of photography. It is in two parts. The first part shows Bellavista's development. Nothing is missing, neither his earliest photographs, the first of which was taken in 1922, nor his most recent work of 1947. At the same time, to celebrate a quarter of a century's photographic activity, Bellavista has arranged the different styles through which he has passed in the shape of steps, so as to set the second part of his work on this base like a monument.

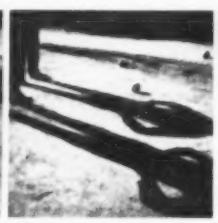
Bellavista shows us 52 photographs which he considers to be his best work, and which he has chosen from some 200 exhibition photographs taken between 1931 and 1947. Each photograph is accompanied on the opposite side by a print taken from the negative, so that any changes brought about by cutting and enlargement can easily be seen. Where several photographs were necessary in order to obtain the maximum possible pictorial effect, the prints of the other negatives have been given too. Naturally all the technical details are supplied: time of day, apparatus, focus, filter, film and time of exposure are in each case noted with great accuracy. The lyrical texts accompanying the pictures (in Italian, English, French and Spanish) were written by Gova, the well-known author.

For the beginner, this rich selection with all its technical data will prove a great help in criticising his own work. For the expert, the comparison of the originals and their enlargements contains many a fruitful hint.

Un livre de Mario Bellavista vient de paraître aux éditions Bertieri à Milan sous le titre «Perche fotografo — come fotografo» (Pourquoi je photographie — comment je photographie). Ce livre montre comment l'auteur est arrivé, dans l'art de la photographie, à son style actuel. Il se divise en deux parties. La première partie montre l'évolution de Bellavista. Il n'y manque ni les premières photos, dont la plus ancienne a été prise en 1922, ni les dernières œuvres de l'année 1947. En même temps, pour commémorer une activité photographique d'un quart de siècle, Bellavista a réuni les divers styles qu'il a parcourus dans une sorte de construction pyramidale au sommet de laquelle il pose, dans la seconde partie, son propre monument.

Bellavista nous présente 52 photos qu'il considère comme ses meilleures œuvres, et qu'il a choisies parmi deux cents photos d'exposition prises pendant les années 1931 à 1947. En regard de chaque photo se trouve la copie du négatif, de sorte que le lecteur peut constater les changements qui résultent du découpage et de l'agrandissement. Là où plusieurs photos furent nécessaires pour atteindre le maximum possible d'effet pictural on voit également les copies des autres négatifs. Naturellement les détails techniques ne manquent jamais: heure, appareil, ouverture, filtre, film et temps de pose ont partout été notés très exactement. Les légendes lyriques des photos (en italien, anglais, français et espagnol) ont été écrites par le célèbre écrivain Gova.

Pour le débutant, cette abondance dans le choix des images et cette variété des données techniques se montrent d'une grande utilité dans le contrôle de son propre travail. Pour l'expert la comparaison des originaux et de leurs agrandissements recèle maintes suggestions fertiles.



Die Kugel-spieler — The Bowlers — Joueurs de boules

Wäre die Gegenwart der beiden Kugelspieler sichtbarer, wenn die Linse ihre körperliche Erscheinung eingefangen hätte? Um wieviel lebendiger ist die wesenhafte Schattenwelt! Aus diesen verlängerten Schatten ergibt sich mit aller Deutlichkeit die Spannung des Wartens. Des Wartens darauf, was die Kugel, die sich nähert, anstellen wird. Hält sie an? Rollt sie bis zum Ziele? Der Vergleich zwischen dieser Vergrößerung und den vier kleinen Klischees, die zur Auswahl vorliegen, zeigt uns klar das kritische Verfahren des Photographen, der jenes Bild wählte, das am besten seiner Vorstellung entsprach. Indem er auf ein Zuviel an unbelebten Gegenständen verzichtete, indem er allzu gewöhnliche Posen sich ersparte, hat er ein allegorisches und daher beredtes Bild erreicht. F 6,3 — 1/100 sec.

Would the two Bowlers be put into greater evidence if they were fixed in their material essence? No. Much more expressive are their shadows from which all the human and physical matter disappears. In the shadow wholly and only emerges the sense of expectation for the conclusion of the movement of the bowl, which is drawing how much more? closer to the jack (vertoriously?). The comparison between the table and the four little copies, which formed the selective basis, evinces the critical process that inspired the author in fixing the best image of his thought: the abolition of the excessive statics of things inanimate by themselves, of positions somewhat banal and less expressive owing to their excessive photographic description. The choice has preferred an image almost allegorical and therefore much more eloquent. F 6,3 — 1/100 sec.

La présence de ces deux joueurs de boules n'est-elle plus évidente qu'elle n'est, si l'objectif avait saisi leur personne physique? Non certes. Beaucoup plus expressive est leur ombre immatérielle. De ces ombres allongées il se dégage exclusivement et avec relief, la sensation précise de l'attente. Attente de ce que va faire la boule qui s'approche. Va-t-elle s'arrêter? Va-t-elle toucher le but? La parallèle entre cet agrandissement et les quatre petits clichés, qui en constituent la base sélective, met en évidence le processus critique auquel s'est inspiré l'auteur en choisissant l'image qui répondait le mieux à sa pensée. Renoncant à une surcharge statique de choses inanimées ou sans signification, à des positions banales ou, en tout cas, moins expressives parce trop photographiquement descriptives, l'auteur a préféré une image presque allégorique et, partant, beaucoup plus éloquente. F 6,3 — 1/100 sec.

Auf einem Strand. *Das Temperament des Photographen scheint gewechselt zu haben. Wir haben nicht mehr einen Philosophen vor uns. Er ist zu einem empfindsamen Aestheten geworden. Die dunklen Schattenrisse geben dem Glanz der Wellen, in denen sich die Sonne bricht, erhöhte Wirkung. Noch ist es nicht der Sonnenuntergang, aber indem das Meer ruht, bereitet es sich für die mystische Stunde vor. Seht, mit welcher Sanftheit die Wogen auf dem feuchten und schimmernden Strande sterben, seht, weiter draußen, die Silberkämme, wie sie im Dunst ihre Schärfe verlieren! Herrliche photographische Darstellung, dem günstigsten Augenblick zu verdanken!* F 8, 1/100 Sek.

On the Beach. *Here the author changes his nature. He is no longer a philosopher. He is a sentimental esthete. The very dark silhouettes help to enhance the brillancy of the radiant waves on which the sun breaks its beams. We are not yet at sunset, but the sea is becalming itself for the coming mystic hour, when navigators feel home-sick. Do you see the sweetness of the wavelets dying on the damp and iridescent gravel? Do you see the farthest waves which seem to be appeased under the distant, light blue sky? A magnificent photographic solution. Excellent the selection of the three original subjects which, obviously, was made possible by the lucky occurrence of variations that, in succession, better pleased the intuitive taste of the photographer who lay in wait for the fleeting instant.* F 8, 1/100 sec.

Sur une plage. *Ici, la nature de l'auteur semble avoir changé. Ce n'est plus un philosophe. C'est un esthète sentimental. Les silhouettes très foncées donnent plus d'éclat à la luminosité des vagues où le soleil se brise. Ce n'est pas encore le moment du coucher, mais la mer, en se recueillant, se prépare à l'heure mystique „che volge il desio ai naviganti"... Voyez avec quelle tranquille douceur les ondes viennent mourir sur la plage humide et irisée. Voyez, un peu plus loin, les lames qui semblent s'apaiser sous le ciel léger. Magnifique solution photographique. Excellente la sélection des trois sujets originaux, sélection qui a pu être faite grâce aux variations qui répondaient de plus en plus au goût instinctif du photographe, toujours aux aguets et prêt à cueillir l'instant propice.* F 8, 1/100 sec.

Morgenfrühe. *Heute ist es schön. Einige leichte Wolken lösen sich lässig im Himmelblau auf. Kaum sieht man das flimmernde Meer, aber die unendliche Reihe der Sonnenschirme und der Liegestühle läßt uns seine Unendlichkeit ahnen. Alles enthält die stille Einladung, das Leben, das wiederkehren wird, zu genießen.* F 8, 1/100 Sek.

Early in the morning. *What a lovely day! A few light clouds are lazily floating in an immense sky. The shining sea can hardly be seen, but the row of sun umbrellas and beach chairs show the grandness. It is silently inviting life, that ensemble of curved canvas facing the waves and sun that draws the first long shadows. Here too, selection is directed in conformity with the photographers sensation of ideals. It can be seen how restful and resting it is and how the ensemblé of beach chairs is almost infinite.* F 8, 1/100 sec.

Pointe du jour. *Il fait beau, aujourd'hui. Quelques nuages légers se dissolvent paresseusement dans le ciel. On entrevoit à peine la mer lumineuse, mais la longue file des parasols et des chaises-longues en indique l'immensité. Tout, ici, est une tacite invitation à la vie qui va renaître: cette longue théorie de toiles courbes en face de la mer, en face du soleil qui commence à dessiner ses premières ombres allongées. Ici aussi le choix de l'auteur s'est arrêté sur l'image qui répondait le mieux à sa sensibilité idéologique. En effet, qu'elle est reposante, la vue de cette interminable rangée d'indolentes chaises-longues.* F 8, 1/100

Japan

Fragen beim Betrachten japanischer Photos

Wenn ein Weißer sich in Japan niederläßt, wird er dann allmählich japanisch photographieren? Werden seine Aufnahmen langsam die Transparenz von Tuschzeichnungen erhalten? Werden seine Werke ihre Wirkung durch den Reiz der betonten Silhouetten erreichen? Wir stellen diese Fragen, um darauf hinzuweisen, wie allenfalls selbst ein weitgehend technisches Produkt wie die Photographie *abhängig* sein kann von den unergründlichen Gesetzen einer angeborenen Veranlagung. Denn selbstverständlich wird der Weiße fortfahren zu photographieren wie ein Weißer, wenn auch die Fremde auf seine Eigenart abfärben wird. So hat Gauguin unter den Wilden weitergemalt, wie es nur ein Weißer kann; er hat nicht wie ein Primitiver gemalt; er vermochte das Erbe, das bei den Weißen immer zugleich Blut und Geist ist, nicht abzuschütteln; sein Symbolismus war nicht magischer, sondern zerebraler Natur. Zwar würde seine Malweise beeinflußt von der exotischen Umgebung, nicht aber in eine exotische Kunst verwandelt.

Wenn nun Japaner in Japan photographieren, dann müßte in ihrem Schaffen etwas Ähnliches enthalten sein wie in den Bildern des vor hundert Jahren verstorbenen Hokusai. Sie hätten in ihren Photos nicht nur japanische Sujets zu spiegeln, sondern die japanische Schweise sichtbar zu machen. Drastisch gesagt: Wenn der Weiße nur -weiß-, so sollte der Gelbe nur -gelbe photographieren können. Doch die Japaner zeigen uns, daß sie nicht -gelbe-, sondern -weiße photographieren, als ob sie Weiße wären. Es ist selten etwas -typisch Japanisches- an ihrer Art der Darstellung zu entdecken. Gewiß suchen die japanischen Photographen ähnliche Wirkungen zu erzielen wie alle ihre alten Maler, die mit leichtem Pinselstrich einen Berg oder einen Baum konturierten, sodaß bei -sparsamster Verwendung malerischer Mittel doch ein Höchstmaß an Kenn-Zeichnung (= Charakteristik) erreicht war. Aber die Photographen sehen den Gegenstand ihres Bemühens nicht anders als auch ein Weißer, der sich in die japanischen Altmeister vertieft hatte, ihn sehen könnte.

Woher diese Anpassung an die Schweise der Weißen? Oder hängt das einfach von den technischen Mitteln ab, womit der Photograph zu hantieren hat?

Müßige Fragen? Wohl nur für den, der sich mit dem gegenwärtigen Stand der Dinge zufrieden gibt und sich weder um das Woher noch das Wohin der Erscheinungen kümmert.

Fritz Hueler.

If a white person settles in Japan will he gradually start to take pictures in a Japanese way? Will his photographs slowly take on the transparency of water-colour paintings? Will his works achieve their effect because of the charm of emphasized silhouettes? We put these questions in order to point out how even a predominantly technical process like photography might be dependent on the unfathomable laws of inherited disposition. Naturally the white person will continue to take pictures as a white person does even if the foreign country does exert some influence on his own nature. Thus, for example, Gauguin, while living among savages, continued to paint as only a white man can; he didn't paint as a primitive person does and he was not able to rid himself of the inheritance which is the blood and

Un blanc s'établissant au Japon, en arrivera-t-il à photographier peu à peu à la manière japonaise? Ses prises de vues finiront-elles par présenter la transparence de dessins à l'encre de Chine? L'impression produite par ses œuvres sera-t-elle due au charme de la «silhouette» accentuée? Nous posons toutes ces questions afin de démontrer combien même un procédé éminemment technique tel que la photographie peut être subordonné aux lois insondables des dispositions naturelles. Car il est bien entendu que l'homme blanc continuera à photographier comme un blanc, même si l'étranger risque d'influencer son naturel. Ainsi Gauguin a-t-il continué de peindre parmi les indigènes comme un blanc et non pas comme un homme primitif, il n'a pas pu refaire son hérédité, qui se trouve être chez nous autres blancs à la fois dans le sang et dans l'esprit; son «symbolisme» n'était pas de nature magique, mais bien cérébrale. Bien que sa façon de peindre fût influencée par son entourage exotique, elle n'a pas été transformée en art exotique.

Si donc les Japonais photographient au Japon, leurs œuvres devraient présenter une analogie avec les peintures de Hokusai, mort il y a cent ans. Aussi leurs photos reproduiraient non seulement des sujets japonais, mais trahiraient nettement une façon de voir japonaise. Cela nous amène à dire que si un blanc ne peut photographier qu'à la manière d'un blanc, un jaune ne devrait photographier qu'à la manière d'un jaune. Cependant les jaunes nous montrent qu'ils ne photographient pas «à la manière jaune», mais bien «à la manière d'un blanc, comme s'ils étaient des hommes blancs». Il est rare de pouvoir déceler quelque chose de spécifiquement japonais dans leur manière. Il est évident que les photographes japonais cherchent à atteindre des résultats semblables à ceux de tous leurs anciens maîtres, qui eux cernaient une montagne ou un arbre d'un léger trait au pinceau, obtenant ainsi par des moyens très simples un effet tout à fait caractéristique. Mais les photographes ne voient pas leurs sujets autrement que ne le verrait un blanc, qui se serait plongé dans l'étude des anciens maîtres japonais.

D'où provient cette adaptation à la manière de voir des blancs? Ou cela provient-il tout simplement des moyens techniques, dont se sert le photographe?

Questions oiseuses? Évidemment pour qui se contente d'accepter les choses telles qu'elles sont, sans en rechercher ni le pourquoi ni le comment...

spirit of the white man. His symbolism was not magical, but rather cerebral in nature. True, his way of painting was influenced by the exotic surroundings, but it did not change into an exotic art.

If Japanese take photographs in Japan, then their works ought to show some similarities to the pictures of Hokusai, who died one hundred years ago. They should not only reflect Japanese subjects in their photos, but they should make the Japanese way of seeing things apparent. Drastically said: If the white person can take only "white" photographs, then the yellow man should only be able to take "yellow" photographs. However the Japanese show us that they do not take "yellow" pictures, but "white", as though they themselves were white. There is seldom anything "typically Japanese" discoverable in their way of presentation. Admittedly, Japanese photographers try to achieve the same effects as all of their old painters did when they sketched a mountain or a tree with a light stroke of the brush, so that in a most economic manner a maximum number of characteristics were portrayed. However Japanese photographers do not see the subject of their efforts any differently from the way a white person would who had steeped himself in the style of the old Japanese masters.

Where does this adaptation to the white man's way of seeing things come from? Or does it depend only on the technical apparatus with which the photographer has to work? Idle questions? Only for those who content themselves with the present status of things and don't bother about the why's and the wherefore's of phenomena.

Photos japonaises

Photos von Photographs from Photos de

Ikuo Katayama

Kaoru Takashima

Asataro Sugimoto

Kiyoshi Hagi

Ikko Yoshinari

Yoshiya Tupi

Sankichi Ozaki

The Film and Modern Painting

For several years now a great deal has been done in Italy, Belgium and France in what for the film is a new field. The seventh art's interest in the other arts began indirectly with the filming of architectural monuments for the purpose of attracting tourists; in this field several French producers were particularly outstanding, among them René Lucot who made the film «Rodin». Only later, shortly after the war, was a start made with the production of the first short documentary films about the lives and work of famous painters. Resnais produced "Gauguin" and "Van Gogh", and the Belgian Haesaerts "Rubens", in which he struck out in a new direction for the first time the description of the painter's work also contains a criticism of his paintings.

Paul Haesaerts was represented at the XIth Biennal in Venice by two films, "Visit to Picasso" and "From Renoir to Picasso", which won two gold medals for the best art film and the best short film. In "Visit to Picasso", the film showed for the first time the working methods of one of the greatest artists of our time and of posterity. Haesaerts went to Vallauris where he watched the artist at work, and visited the museum there where Picasso's statue "L'Homme à la brebis" is kept. He also visited him at work in the Château Grimaldi at Antibes, which has been transformed into a museum and contains the greater part of his paintings, drawings and ceramics. We see Picasso during the actual creation of his work, his gestures and the strength of his power of expression during the first rough designs of his drawings.

In "From Renoir to Picasso", Haesaerts set himself an even more difficult task. He tried for the first time to set up, in contrast to one another, three characteristic tendencies in modern art, three main tendencies of the art of all times. Each of the three tendencies is demonstrated by the work of a particularly outstanding contemporary painter. In the introduction he shows that even in the old days sensuality, intellectual strength and passion were the three main traditional motives running through all art. In modern art these three tendencies are found again, mingling to create the diversity of contemporary French painting. Haesaerts shows us Auguste Renoir as typical of the art that has its origin in the flesh, as a painter of happy and contented faces, of the sun and life in the open air, of the dance, fruits, flowers and, in short, of all earthly joys and pleasures. Georges Seurat on the other hand is typical of an art originating in the intellect, an abstract, clever painter who loves immobility, simple contrasts and sharp schematic outlines. Finally Picasso appears again as the representative of the passionate art, who schematises to the extreme; his aesthetic strength of expression far surpasses the sensual joys of Renoir, and goes on to colossal heights. Here in noteworthy form is an art criticism which, with the help of the medium of the film, has portrayed a certain art form, with all its peculiarities, its contrasts and its developments.

This successful union of two such different art forms opens up interesting possibilities for the future. Films and painting begin to be mutually fecund and the part played by the film in this almost untrodden field will perhaps one day lead to the study of the plastic and visual arts being considered impossible without its help.

Die Kleinbild-Spiegelreflex-Kamera

Die Entwicklung im Bau photographischer Kameras hat die Vorteile der einäugigen Kleinbild-Spiegelreflex 24×36 mm voll bestätigt. Heute sind es bereits mehr als ein halbes Dutzend Konstruktionen, die sich beim Kleinbild-Photo der Mattscheibenmustellung bedienen.

Die Neuerscheinungen lassen fast die Vermutung aufkommen, als sei der bisher für die Reflex-Kamera charakteristische Lichtschacht überholt, da in den meisten Fällen die Spiegelreflex-Einrichtung mit einem Dachkantprisma in Verbindung gebracht worden ist. Man hat zwar auf diese Weise Kameras geschaffen, die sehr bequem mit direktem Sucherdurchblick arbeiten, die aber dadurch viele von den ureigenen Vorzügen der Reflex-Kamera aufgeben mußten. Um so erfreulicher ist es daher, daß eine Spiegelreflex am Lichtschacht festhält und zusätzlich die Möglichkeit der Prismenverwendung vorsieht. Aus der bekannten Einsystem-Kamera «Kine-Exakta» wurde die Doppelsystem-Kamera «Exakta Varex» entwickelt. Sie muß als dasjenige Aufnahmegerät hervorgehoben werden, das sich einer wirklich uneingeschränkten Anpassungsfähigkeit rühmen darf.

Die Stärke der einäugigen Spiegelreflex ist doch vor allem ihre einfache und wirtschaftliche Anwendung bei Nahaufnahmen, beim Gebrauch von Spezial-Objektiven, bei Aufnahmen vom Stativ aus und bei allen technischen Arbeiten im Atelier (z. B. Reproduktionen, Stilleben, Makroaufnahmen usw.). Daher sind auch bei Photos von Personen, Kindern, Tieren, Architekturen usw. tief- immer von Vorteil, wenn das Mattscheibenbild im Lichtschacht mit beiden Augen von oben oder von der Seite (im rechten Winkel zur Aufnahmerichtung) überblickt werden kann. Dieser Einblick in den Lichtschacht ist an Bequemlichkeit nicht zu übertreffen, wenn die Kamera auch nur wenig unter Augenhöhe gehalten werden kann. Und das ist ja in den weitaus meisten Fällen möglich.

Der Lichtschacht der Exakta Varex kann jedoch mit einem Griff ausgewechselt werden. An seiner Stelle findet ein Prismensucher in der Kamera Platz, und jetzt ist die Exakta Varex vor allem für Bewegungsaufnahmen, also Sportbilder, rechte Schnappschüsse, Reportage, technische Bewegungs-studien usw. geeignet. Sie wird in Augenhöhe gehalten und das Objekt direkt anvisiert. Im Prismensucher ist ebenfalls ein helles, farbiges klar begrenztes und in jedem Falle (auch bei Hochaufnahmen) aufrechtstehendes und seitenrichtiges Sucherbild zu betrachten. Wie in der Wirklichkeit steht das Bild senkrecht vor dem Beschauer.

Das wird sich vor allem bei Aufnahmen mit Objekten höchster Eigengeschwindigkeit als vorteilhaft erweisen. Je weniger das Sucherbild von der Wirklichkeit reduziert wird, um so leichter läßt sich das Objekt mit der Kamera am Auge verfolgen.

Werner Wurst

Miniature Reflex Cameras

The advantages adhering to the single-eye Miniature Reflex Cameras have been fully confirmed by the general trend of development in camera design. At present there about a dozen different makes on the market, all utilizing a ground glass screen for the image. One might be induced to assume that Reflex Cameras characterized by a light shaft combined with a mirror have in recent times been replaced by cameras equipped with a suitable type of prisms. There is no denying that in some instances these cameras are very convenient, owing to the direct view finder, yet several good and useful properties characteristic of the older type are wanting. A new type of camera has now been evolved, that still utilizes the light shaft in combination with a mirror characteristic of the older type, but which at the same time permits the use of a prism. The original "Kine-Exakta" camera, which is a single system camera, has undergone certain transformations, with the result that a new camera, the "Exakta Varex" type, has been evolved. This is a versatile camera in the highest sense of the word, which lends itself admirably for photographing a large variety of subjects. The great advantage of the single-eye Reflex Camera is based on the convenience when used for neat objects, it permits the use of special lenses, it can at the same time be used on a tripod, as for instance for the reproduction of still life, in micro-photographs, etc. When taking photographs of persons, of children, of animals, of architectural subjects, and so forth, it undeniably is a definite advantage when the image as seen on the screen through the light shaft can be examined with both eyes, either from the top or at right angles to the direction of the object to be photographed.

This undoubtedly is the most convenient way of using the camera, even when the camera has to be held in a position a short distance below the height of the eyes. In the new "Exakta Varex" camera the entire light shaft unit can be rapidly and conveniently removed and replaced by the prism combination. The camera now lends itself admirably for photographs of any objects in motion, for sezing and reproducing sporting events, for snapshots in general, it also is now an ideal reporter's camera. The camera is now held at eye level and the object to be photographed is viewed in the finder, which gives a clear and well defined image in true colours, even when taking upright photographs. This is of particular advantage when taking objects in motion. The less the discrepancy between the image in the finder and the actual object, the easier it is to follow the motion of the object. It also is a great advantage that the object is reproduced in the natural upright position, the actual motion of the object is reproduced to scale in the finder and can be clearly followed.

L'appareil Reflex petit format

Le développement acquis par la construction des appareils photographiques a pleinement confirmé les avantages de l'appareil Reflex petit format à objectif unique. A ce jour, plus d'une demi-douzaine de modèles petit format utilisent la mise au point sur verre dépoli.

Les appareils les plus récents font supposer que l'encapuchonnage complet du verre dépoli, caractéristique du Reflex, a été dépassé, car la plupart se servent d'un prisme triangulaire. Cela a par contre permis de créer des appareils à viseur optique, toutefois en abandonnant bon nombre des avantages propres aux premiers Reflex. Pour cette raison, il paraît d'autant plus heureux qu'un type d'appareil ait conservé l'ancien capuchon de visée tout en prévoyant accessoirement la possibilité d'y adapter le prisme. C'est en perfectionnant le système unique de la «Kine-Exakta» qu'est aussi née l'«Exacta-Varex», à système conjugué. Cet appareil est à considérer comme pouvant réellement prétendre à une possibilité d'adaptation illimitée.

La force de l'appareil Reflex à objectif unique réside avant tout dans son emploi simple et économique, soit pour la prise de gros plans, soit en corrélation avec des objectifs spéciaux, soit pour les prises sur pied, soit encore pour tous les travaux techniques en atelier (par ex. reproductions, natures mortes, microphotographies, etc.). Il est également toujours avantageux de pouvoir examiner l'image sur le verre dépoli avec les deux yeux, par le capuchon, soit de face, soit de côté (à angle droit avec la visée), chaque fois qu'il s'agit de prise de portraits, d'enfants, d'animaux, d'architecture, etc. Rien n'est plus pratique que cette visée par le capuchon, dès le moment où l'appareil peut être maintenu un peu au-dessous du niveau des yeux. Et cela est possible dans la majeure partie des cas.

En un tournemain, le capuchon de visée de l'«Exacta-Varex» peut être enlevé. A sa place vient se mettre un prisme, et voilà l'appareil prêt à saisir le mouvement, à faire de la photographie sportive, des images prises sur le vif, du reportage, des études techniques de mouvements, etc. On le tient à hauteur des yeux et vise le sujet directement. Dans le prisme apparaît également une image claire, colorée, bien délimitée et dans tous les cas droite et correctement orientée (aussi pour le format pris en hauteur). L'image se présente à l'observateur semblable au sujet, la visée se fait en direction de la prise de vue.

L'avantage qui en résulte se fera surtout sentir dans la prise de sujets animés d'un mouvement rapide. Moins l'image du viseur diffère de la réalité, plus il est facile de suivre le sujet. Il est alors très important que l'image Reflex apparaisse à l'endroit! Le déplacement du sujet dans le viseur est alors toujours de même sens qu'en réalité, en sorte qu'il est possible de faire «suivre» l'appareil, quelle que soit la vitesse.

Werner Wurst

Photoausstellungen / Exhibitions · Expositions

The Ipswich & District Photographic Society

International Exhibition of Photography

March 26th to April 7th, 1951
Closing date: February 24th, 1951

Address: Ipswich & District Photographic Society, 116, Constable Road, Ipswich, England

The Johannesburg Photographic Society

South African Salon of Photography, Johannesburg

May 1951
Closing Date: March 15th, 1951

Address: Hon. Salon Secretary, P. O. Box 7024, Johannesburg

Sydney University Photographic Society

1st International Exhibition

Entries invited from all graduates, undergraduates and teaching staff of any university
Closing date: 9th April, 1951

Address: S.U.P.S., c/— The Union, University of Sydney, N.S.W., Australia

Sociedade Fluminense de Fotografia

II Exposação mundial de arte fotografica no Rio de Janeiro 1951

Ultimo dia de inscrição — Closing date: 30th March 1951

Address: Sociedade Fluminense de Fotografia, Rua Antonio Leal, 31, Caixa postal 118, Niterói, Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Philadelphia International Exhibition of Photography 1951

March 3rd to March 25th, 1951
Closing date: February 10th, 1951

Address: Miss Marion C. Knight, 5141 Oakland Street, Philadelphia 24, Pa. U.S.A.

IIa Mostra Fotografica dello Sport

promossa dal Comitato Olimpico Nazionale Italiano, Roma.
15—31 Marzo 1951.
Ultimo Termine — Closing date — Dernier délai — Einsendetermin: 10. Februar 1951

Indirizzo — Address: IIa Mostra Fotografica dello Sport, Comitato Olimpico Nazionale Italiano, Via dello Stadio N. 18, Roma (Italia).

Eine gute Blitzlichteinrichtung ermöglicht Ihnen das Photographieren ohne Sonne.

Ich synchronisiere jedes Verschlußmodell für Lampen- oder Elektronen-Blitzlicht. Zuverlässige Ausführung. Günstige Preise. Auf Wunsch liefere ich Ihnen ganze Blitzlichteinrichtungen.

W. Härdi

Photomechanik, Uerkheim (Aarg.), Telephon (064) 5 13 45

Photo-Chemikalien

nur vom Fachmann: Hans Kunzmann

Rathaus-Drogerie

Zürich 1, Marktgasse 4, Tel. (051) 32 20 87

Farbfilme kopieren...

dazu braucht es eine ganz präzise und kostspielige Kopiermaschine. • Wir haben keine Kosten gescheut um die besten Farbfilm-Kopien herzustellen und haben in Amerika die bekannte Bell & Howell Kopiermaschine gekauft. Mit dieser hervorragenden Maschine und mit ganz neuen Arbeitsmethoden können wir Ihnen bedeutend bessere Farbfilmkopien liefern. • Jeder Auftrag wird bei uns individuell ausgeführt.

Profilm

Wir beraten Sie gerne. Telephon 95 69 02

Film-Entwicklungsanstalt Wädenswil

ZU VERKAUFEN

Günstig zu verkaufen:

Rolleiflex-Automat

mit Objektiv Schneider Xenar 1:3,5, Mod. 49, wie neu, inkl. Tasche Fr. 520.—.

1 Retina II 48

mit Objektiv Schneider Xenon 1:2, verg., neu, Fr. 415.—.

1 Retina I 48

mit Objektiv Schneider Xenar 3,5, verg., neu, Fr. 275.—.

Offert. an: Photo Dubach, Thun.

Gelegenheits-Inserate

in der «Camera» haben stets großen Erfolg!

Zu verkaufen:

Rolleiflex-Automat

gebraucht, jedoch in bestem Zustand, Tessar 1:3,5, mit Bereitschaftstasche, Fr. 470.—. Offerten unter Chiffre 329 an die «Camera», Luzern.

DESCHIN

"Say it with your Camera"

An Approach to creative Photography. 28 Tafeln, 230 Seiten, Fr. 16.—.

ADAMS

"Basic Photo"

I. Camera and Lens, II. The Negative, III. Printing, Je Fr. 16.—. Durch J. Schneider, Roßackerstr. 85, Zürich 47.

Fördert das kulturelle Leben der Schweiz!

Werdet Mitglieder des

Schweizerischen Amateur-Photographen-Verbandes

Auskunft erteilen die Sektionen

und der Zentralsekretär: Herr E. Boesiger,

Bern, Denzlerstraße 8

Das ideale Heim

Schweizerische Monatsschrift für Haus, Wohnung, Garten

Vornehm illustriert und vorzüglich redigiert, bietet sie in ihrem reichen Inhalt Anregung und Belehrung, Freude und Unterhaltung. Jahrgang Fr. 22.—, Einzelheft Fr. 2.20, Ausland SFr. 30.— (inkl. Porto)

Aus dem Inhalt des Januar-Heftes 1930
Jubiläumsnummer 25 Mittelstandshäuser

Neue Mittelstandshäuser
Einfachste Haustypen
Sechs Bungalowtypen
Reich bebildert,
mit Plänen und Baubeschrieben
Möbel für das Mittelstandshaus
Freude am kleinen Hausgarten
Gestaltwandel des Bauens
Textbeiträge:
Wünsche des Bauherrn vor und
während dem Bauen
Das Bauherrenkonsortium
Was sagt uns ein Baugesetz?
Ermittlung des m³-Preises

→ Preis dieser Sondernummer Fr. 4.—
Im Jahres-Abonnement-preis (Fr. 22.—, resp. SFr. 30.— für das Ausland) inbegriffen.

Zu beziehen durch Buchhandlungen, Kioske oder direkt beim Verlag

« DAS IDEALE HEIM » WINTERTHUR

Konradstraße 13 — Telephon (052) 2 27 33

Bezugsquellen im Auslande werden gerne vermittelt ★ Gratis-Probehefte

Varigam

etwas ganz Neues in der Sparte der

Vergrößerungspapiere

Keine verschiedenen Härtegrade mehr. Mit **VARIGAM** verändern Sie die Gradation durch Vorschalten von Filtern beliebig.
Nur noch eine Schachtel Papier und dennoch alle Gradationen, deshalb das Papier auch für den Photoamateur.

General-Vertretung für die Schweiz der
E. I. du Pont de Nemours & Co.

OPTIK UND MECHANIK AG.

Omag

Neuallschwil/Baselland

Eine Photo-Zeitschrift, die Anspruch auf Internationalität hat und doch ihren typisch amerikanischen Charakter beibehält, das ist das

PSA JOURNAL

Dieses offizielle, monatlich erscheinende Organ der «Photographischen Gesellschaft von Amerika» wird in alle Länder vertrieben. Das Jahresabonnement beträgt fünf Dollars (USA.-Währung) und erlaubt dem Abonnenten gleichzeitig Mitglied der PSA zu sein. Mit andern Worten gesagt: Für $ 5.— erhalten Sie ein Photo-Magazin und die freundliche Aufnahme in eine Vereinigung gelernter Photographen —, in finanzieller Hinsicht eine wirklich ideale Lösung!

Senden Sie Name, Adresse und $ 5.— an:

PHOTOGRAPHIC SOCIETY OF AMERICA, Inc.

PSA JOURNAL, Kutztown, Penna., USA.

THE ROYAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY

Founded 1853 for the advancement of all branches of photography.

Membership open to all interested in photography, whatever their nationality.

A. R. P. S. (Associate) and F. R. P. S. (Fellow) are established qualifications throughout the world.

THE PHOTOGRAPHIC JOURNAL

Indispensable to serious photographers: gratis to all members.

Information from:

THE SECRETARY, 16 PRINCES GATE

LONDON S. W. 7, England